

MAX HESSES ILLUSTRIERTE HANDBÜCHER

Handbuch des Klavierspiels

von Prof. Dr. H. Riemann

Max Hesses illustrierte Handbücher.
Nr. 6.

Handbuch des Klavierspiels

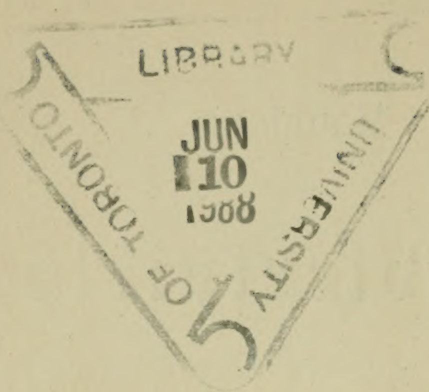
von

Dr. phil. et mus. **Hugo Riemann**,
ord. Honorar-Professor,
Direktor des Collegium musicum und des Staatl. Forschungsinstituts
für Musikwissenschaft an der Universität Leipzig.

Fünfte Auflage.



Berlin und Leipzig,
Max Hesses Verlag.
1916.



(Englische Ausgabe: London, Augener & Co.)
(Russische Ausgabe: Moskau, Jürgenson.)

Holzfreies Papier.

Meinem Freunde

Professor Dr. Otto Klauwell,

Lehrer am Konservatorium der Musik

zu Köln

gewidmet.

Vorwort zur dritten Auflage.

Der Katechismus des Klavierspiels ist in erster Linie für die Hand des Klavierlehrers gedacht. Er faßt kurz und bestimmt die Hauptgesichtspunkte zusammen, welche derselbe bei der Gesamtanlage des Unterrichts und der Überwachung der Übungen des Schülers im Auge zu behalten hat; doch ist er zugleich so angelegt, daß sein Inhalt dem Schüler durch den Lehrer allmählich in vollem Umfange übermittelt werden kann, und es steht nichts im Wege, daß der Schüler ihn selbst in die Hand bekommt, um die ihm vom Lehrer immer wieder eingeschärften Verhaltungsmaßregeln schwarz auf weiß zu besitzen. Vorgerückteren wird er unter Umständen zur nachträglichen Korrektur durch mangelhaften Anfangsunterricht verschuldeter schlechter Angewohnheiten gute Dienste leisten.

Insbesondere aber ergänzt sich der Katechismus mit der im gleichen Verlage erschienenen „Normal-Klavierschule für Anfänger", in welcher der Verfasser seine langjährigen ausgedehnten Erfahrungen auf dem Gebiete des Elementarunterrichts im Klavierspiel, besonders in seiner Eigenschaft als Leiter von Seminarabteilungen der Konservatorien zu Hamburg (1882—90) und Wiesbaden (1890—95) für eine zweckdienliche Anordnung des ersten Unterrichts mit Ausscheidung alles entbehrlichen Beiwerks behufs Erzielung möglichst gründlicher Fundamentierung der Technik und des künstlerischen Verständnisses niedergelegt hat. Die bereits in dem Vademecum für den ersten Klavierunterricht (1876) skizzierte und im ersten Heft der ergänzenden Materialien der „Vergleichenden Klavierschule" (1884) erstmalig weiter ausgeführte Reform der Methode der Unterweisung in der Notenkenntnis hat sich ausgezeichnet bewährt und ist daher auch in der Normal-Klavierschule durchgeführt aber in stärkerem Maße gleich von Anfang an auch mit der Fundamentierung der Spieltechnik verbunden worden.

Mögen die beiden Werkchen eine glückliche Verbindung eingehen und durch Konsolidierung des Anfangsunterrichts Gutes stiften.

Leipzig, im Frühjahr 1905.

Hugo Riemann.

Vorwort zur vierten Auflage.

In den zwanzig Jahren seit dem ersten Erscheinen dieses Katechismus sind die ehedem als maßgebend geltenden Prinzipien der Klavier-Anschlagstechnik von vielen Seiten so stark angefochten und in ihren Grundfesten erschüttert worden, daß mein kleines Buch, das s. Zt. manchem umstürzlerisch erscheinen mochte, heute beinahe als reaktionär gelten kann und mehrfach als „überwunden" bezeichnet worden ist. Daß seine Gangbarkeit trotzdem stetig wächst, beweist aber wohl, daß das Maß von Freiheit, welches dasselbe für die Bewegungen des Klavierspiels in Anspruch nimmt, sich für die Erzielung guter pädagogischen Resultate als ausreichend erweist. Das warme Eintreten Hans von Bülows für meine Methode des Klavierspiels war und ist mir die wertvollste Anerkennung meiner Bestrebungen auf diesem Gebiete. Die allzu radikalen Neuerer der Anschlagslehre, welche über die von mir geforderte freie Verfügung über die Bewegungen des Armes weit hinausgegangen sind, stoßen mehr und mehr bei dem Gros der Klavierlehrer auf Widerstand und es stellt sich allmählich heraus, daß doch nicht alles an der alten Grundlehre schlecht ist, vielmehr der von mir vertretene Standpunkt die rechte Mitte einhält. Freilich ist aber die „ruhige Hand" als höchstes Ideal wohl heute definitiv aufgegeben und die von mir von Anfang an verfochtene freie Beweglichkeit und fortgesetzte Anpassung an die Anforderungen des Moments allgemein zur Anwendung gelangt. Es hat sich daher eine Veränderung der Gesamthaltung meines Katechismus in keiner Weise als notwendig herausgestellt und derselbe erscheint auch jetzt wieder mit seiner alten Physiognomie. Ich hoffe, daß er auch ferner noch gute Dienste leisten wird.

Leipzig, im März 1910. **Hugo Riemann.**

Vorwort zur fünften Auflage.

Die Notwendigkeit der Herausgabe einer fünften Auflage erfüllt mich mit freudiger Genugtuung. Neues bringt dieselbe nicht, und ich verweise deshalb vollinhaltlich auf das Vorwort der vierten Auflage.

Leipzig, im Juli 1916. **Hugo Riemann.**

Inhalt.

Einleitung.

Das Klavier nimmt unter den Saiteninstrumenten eine besondere und hervortretende Stellung ein, sowohl durch die Art, wie die Saiten zum Tönen gebracht werden, als durch den Reichtum und die Fülle seines Tonvermögens. Wie kein anderes Saiteninstrument vermag das Klavier einen recht respektablen Ersatz für ein ganzes Orchester zu leisten, da es nicht nur beliebiger Nüancierung der Tonstärke, sondern auch einer sehr erheblichen Vollstimmigkeit fähig ist.

Diese Eigenschaften besitzt das Instrument, wenn auch in geringerer Vollkommenheit, schon seit Jahrhunderten; doch ist dasselbe auf den Gipfelpunkt seiner Leistungsfähigkeit erst in allerneuester Zeit, d. h. in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelangt. Der Polyphonie war es zwar von jeher fähig, wenigstens in der Gestalt des Klavicimbals, während freilich dem Klavichord manche Tonkombinationen sowohl fürs gleichzeitige Spiel als für die gebundene Folge unmöglich waren (vgl. des Verfassers Katechismus der Musikgeschichte); andererseits war aber auf dem Klavichord innerhalb sehr bescheidener Grenzen ein Nüancieren der Tonstärke möglich, auf dem Klavicimbal dagegen nicht. Die unumschränkte Herrschaft über den Ausdruck gewann das Klavier aber nicht einmal sofort nach Erfindung des Hammeranschlags durch Cristofori (1711), sondern es bedurfte erst noch einer großen Zahl von kleinen Vervollkommnungen der Technik des Pianofortebaues, welche die Namen Silbermann, Stein, Broadwood, Erard ehrenvoll in die Tafeln der Geschichte der Musik eingruben, ehe es möglich wurde, die Steinway, Bechstein, Blüthner 2c. alljährlich zu tausenden in gleicher Qualität zu fabrizieren und über die ganze Erde zu verbreiten.

Heute ist das Klavier eins der wirksamsten Mittel der Verbreitung musikalischer Kultur. Zwar fehlt es nicht an Stimmen, welche das Überhandnehmen des Klavierspiels als für den wahren Musiksinn verderblich, abstumpfend und einen schlechten Dilettantismus begünstigend erklären, und es läßt sich dieser Ansicht eine gewisse Berechtigung ja nicht absprechen; der Umstand, daß der Klavierspieler gar nichts mit der Fixierung, Intonation, der Bildung des Tones, der Tonhöhe zu tun hat, ist allerdings nicht zu übersehen! Der Sänger, der Violinist, ja selbst der Spieler eines Blasinstruments sind stets darauf angewiesen, die Höhe der hervorgebrachten Töne zu beobachten und nach Bedarf zu rektifizieren, während der Klavierspieler (wenn nur der Stimmer seine Schuldigkeit getan) jederzeit die richtige Tonhöhe trifft, sobald er die richtige Taste anschlägt, und oft mit manueller Fertigkeit auskommt, wo jene eine scharfe Ausbildung des Gehörsinnes bedingen: nichtsdestoweniger steht das Klavier im ganzen doch höher als jenes andere Instrument, die Orgel nicht ausgenommen! Seine positiven Eigenschaften sind doch derartig hervorragende, daß die negativen daneben kaum ins Gewicht fallen, zumal ja nichts im Wege steht, zur Leistung dessen, was das Klavier nicht leisten kann, andere Organe heranzuziehen. Ergänzt sich Klavierspiel mit Gesang, d. h. singt derjenige, dessen Hauptinstrument das Klavier ist, so wüßte ich nicht, welchen Schaden er durch das Klavierspiel leiden sollte. Das muß allerdings nachdrücklichst betont werden: Klavierspiel als einzige Form der Musikübung und besonders des Musikstudiums ist mangelhaft und verwerflich; zum mindesten muß daneben durch Musikdiktat das Tonvorstellungsvermögen gründlich geschult werden. Vorausgesetzt aber, daß in solcher Weise anderweit für eine ergänzende Übung des Musiksinnes gesorgt wird, verwandelt sich der aufgewiesene Mangel des Klaviers in dessen größten Vorzug, d. h. da auf einem wohlgestimmten Instrumente die Töne in jedem Moment fix und fertig da sind, so ist einmal das bei allen anderen Instrumenten (die Singstimme inbegriffen) für die Tonbildung erforderliche Quantum von Interesse für die Vervollkommnung des Ausdrucks frei und es wird dem Spieler möglich, seinem Instrumente eine Polyphonie ab-

zugewinnen, deren es sonst nicht fähig sein würde. Man bringe sich nur intensiv zu Bewußtsein, wie es um das Verständnis und die Verbreitung unserer großen Orchesterwerke und gar der Opern und Oratorien stehen würde, wenn nicht durch die Klavierarrangements zu vier und zu zwei Händen resp. bei den Gesangswerken die Klavierauszüge mit Text, jedermann Gelegenheit gegeben wäre, sich ein wohl annehmbares Surrogat für die immer nur in größeren Pausen und mit pekuniären Opfern erreichbaren Aufführungen dieser Werke zu verschaffen. Darin liegt ein Wert des Klaviers, der vielleicht ebensohoch zu schätzen ist wie derjenige, welchen es als Soloinstrument hat, als Instrument für sich, für das die Komponisten originaliter schreiben.

Dem Klavierspieler ist die detaillierte Kenntnis der Konstruktion seines Instrumentes nicht in dem Maße vonnöten wie z. B. dem Organisten. Die Konstruktion der Klaviere ist zwar nicht so kompliziert, daß es nicht möglich wäre, dieselbe auch als Nicht-Techniker soweit zu verstehen, daß man kleine Reparaturen selbst ausführen könnte, z. B. einen durchgebrochenen Hammerstiel zu leimen und provisorisch zu verbinden oder eine neue kleine Feder an Stelle einer gebrochenen einzusetzen u. dgl. Der Fachmusiker, der Musiklehrer oder Pianist sollte allerdings soweit in das Wesen des Instruments eindringen, daß er sich selbst im Moment helfen könnte. Der Dilettant, überhaupt jeder, der nicht das Instrument jederzeit bereit haben muß, braucht das aber nicht; er kann selbst auf dem Lande stets nach wenigen Stunden Hilfe seitens eines Musikers, der sich darauf versteht, haben; größere Schäden aber wird man immer besser einem gelernten Instrumentenmacher zur Heilung übergeben. Jeder, der nicht geradezu ein Sonntagsspieler ist, sollte aber wenigstens lernen, eine stark verstimmte Saite zurechtzuziehen, auch wohl statt einer gesprungenen eine neue von der erforderlichen Stärke aufzuziehen, oder die Tastatur herauszunehmen, um einen in das Instrument gefallenen Gegenstand oder den in der Hammermechanik angesammelten Schmutz (Staub, Wollflocken usw.) zu entfernen, oder verschobene Dämpfer zurechtzurücken, ein quiekendes Pedal einzufetten und dergleichen mehr. Alle diese Handgriffe sind leicht einem Kundigen

abzusehen, und wenn man nicht ganz besonderes Ungeschick beweist, wird man so leicht nicht Gefahr laufen, etwas zu ruinieren.

Die Aufgaben desjenigen, welcher das Klavierspiel gründlich erlernen will, lassen sich mit wenigen Worten etwa folgendermaßen umschreiben:

Zuerst gilt es, die Natur des Instruments, soweit sie den Spieler direkt angeht, d. h. sein Tonvermögen, die Beziehungen der Besaitung und Klaviatur zum Tonsystem (die Lage der einzelnen Töne), sowie die richtigste Art der Bespielung, d. h. die Angriffspunkte der Mechanik und die zweckmäßigste Richtung für die Bewegung derselben kennen zu lernen.

Sodann heißt es, den Apparat, den man selbst zur Bearbeitung des Klaviermechanismus mitbringt, die Finger, Hände, Arme und ihre Sehnen und Muskeln genau zu betrachten und nicht nur deren zweckmäßigste Haltung und Bewegungsweise zu bestimmen, sondern auch — und das ist das wichtigste nach der mechanischen Seite — sie für den besonderen Zweck weit über ihre sonstige natürliche Beschaffenheit hinaus tauglich zu machen, sie speziell fürs Klavierspiel zu schulen, auszubilden.

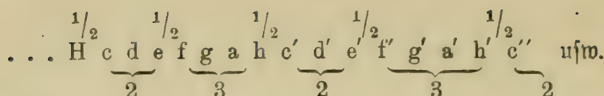
Endlich aber muß nach Feststellung der Mittel zur Überwindung der mechanischen und technischen Schwierigkeiten dem Problem näher getreten werden, wie der geistige Inhalt eines Tonwerks in der Reproduktion speziell auf dem Klavier durch den Ausdruck dem Hörer warm und lebendig vermittelt werden kann, d. h. wenn wir von allgemeinen ästhetischen Ausführungen absehen, wie die effektiven und die latenten (subintendierten) Zeichen der Notenschrift in klingende Musik umzusetzen sind.

Wir werden uns daher zunächst mit der Klaviatur (als Spielraum) und den Dämpfungsvorrichtungen (Pedalen) zu beschäftigen haben, weiter mit der Körperhaltung und den verschiedenen Arten des Anschlages, sowie mit den wichtigsten Grundsätzen des Fingersatzes und endlich mit dem Vortrag (der Phrasierung).

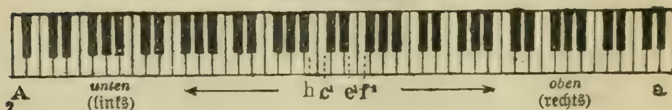
I. Das Instrument.

§ 1. Die Klaviatur.

Das Klavier als Mechanismus zur Hervorbringung von Tönen beliebiger Höhe durch das gesamte für die Kunst in Betracht kommende Tongebiet stellt sich äußerlich dar als ein Rahmen, der mit einer großen Zahl Saiten verschiedener Länge bespannt ist, welche zu je zwei oder drei gleichgestimmten dichter zusammengerückt, nach abnehmender Länge geordnet sind und durch Hebelvorrichtungen angeschlagen werden können, deren letztes Glied (zunächst den Saiten) ein Hämmerchen ist, das erste aber (zunächst dem Spieler) eine horizontal liegende Taste. Sämtliche Tasten liegen in einer Ebene nebeneinander, so daß sie der Spieler, wenn er auf einem Stuhle gewöhnlicher Höhe sitzt, bei wagerechter Haltung des Unterarmes bequem mit den Fingerspitzen erreichen kann. Die große Zahl der nebeneinanderliegenden Tasten (84—87) würde aber ohne weitere Unterscheidungsmittel fürs Auge wie für den Tastsinn unmöglich ohne häufige Irrtümer bezüglich der Tonhöhe bespielt werden können; deshalb sind eine Anzahl derselben unbedeutend über das Niveau der anderen erhöht (die sogenannten Obertasten) und durch abstechende Farbe ausgezeichnet (jetzt gewöhnlich die Untertasten mit Elfenbein, die Obertasten mit Ebenholz belegt, früher auch vielfach umgekehrt). Die Obertasten sind ferner auch kürzer als die Untertasten, d. h. sie liegen vom Spieler aus weiter zurück; diese Anordnung erweist sich als sehr zweckmäßig in Rücksicht auf den Bau unserer Hand, ist aber nicht nur aus diesem Grunde getroffen, sondern auch, weil der Aufbau unseres Tonsystems die Bevorzugung einer diatonischen Grundskala (vgl. Allgem. Musiklehre S. 4) erwünscht erscheinen läßt. Diese aus abwechselnd zwei und drei Ganztonintervallen mit je einen dazwischen geschobenen Halbtonintervall bestehende **Grundskala**



geben nämlich die weißen Untertasten des Klaviers und stellen sie somit augenfällig als Grundlage des Tonsystems dar; die (schwarzen) Obertasten halbieren jeden Ganzton, d. h. durch ihre Einfügung verfügt die Klaviatur durch ihren ganzen Umfang von 7 Oktaven über eine vollständige chromatische Skala, eine ununterbrochene Folge von Halbtonintervallen. Mit Hilfe der gleichschwebenden Temperatur, d. h. der möglichst genauen Teilung der Oktave in 12 gleiche Teile treten die zwölf Stufen innerhalb der Oktave als befriedigende mittlere Ersatzwerke für die endlose Reihe der von der Akustik nachgewiesenen, nur wenig voneinander verschiedenen durch die harmonischen Beziehungen bestimmten Tonwerte ein (vgl. den Katechismus der Akustik [Musikwissenschaft] S. 114 ff. und die Tabelle unter „Tonbestimmung" in des Verfassers „Musiklexikon"). Die sich dem Auge unmittelbar aufdrängenden Gruppen von abwechselnd zwei oder drei Obertasten machen nun aber die unterschiedslos fortlaufende Reihe der Untertasten übersichtlich und werden zum bequemen Orientierungsmittel sowohl fürs Auge als für die Finger, da immer gerade zwischen die Obertasten-Gruppen die Halbtonintervalle der Grundskala fallen. Die örtliche Disposition des gesamten Tongebietes ist nun ferner für den Spieler die, daß von der Mitte nach links die Tiefe, nach rechts die Höhe liegt. Also von links nach rechts ist auf dem Klaviere soviel wie von unten nach oben, von rechts nach links ist soviel wie von oben nach unten:



Die Tonbedeutung der einzelnen Tasten ist nun in folgender Reihenfolge zu lernen:

1. Die beiden Halbtonschritte der Grundskala haben die Lage:

   hc links von der 2. Obertasten-Gruppe

   ef rechts von der 2. Obertasten-Gruppe.

2. Die Lage aller andern Tasten, zunächst der übrigen Untertasten d, g und a wird nur nach der Nachbarschaft zu den Halbtönen bestimmt, nämlich

   d liegt zwischen c und e (mitten zwischen den zwei schwarzen Tasten).

   g liegt rechts neben (hinter) f } (zwischen den drei
   a liegt links neben (vor) h. } schwarzen Tasten).

Auf diese Beschränkung der eigentlich zu lernenden und zu merkenden Lagenbestimmungen auf wenige bestimmt orientierende ist großer Wert zu legen.

Die spätere Ergänzung der Tastenkenntnis erfolgt in der Ordnung:

3. Rechts unmittelbar neben den durch die weißen Tasten gegebenen Stammtöne (c d e f g a h) liegen die einfach erhöhten Töne: cis dis eis fis gis ais his, gleichviel ob die nächste Taste schwarz oder weiß ist.

4. Links unmittelbar neben den Stammtönen liegen die einfach erniedrigten Töne: ces des es fes ges as b.

5. Den doppelt erhöhten Tönen (cisis fisis gisis etc.) und den doppelt erniedrigten Tönen (heses eses asas etc.) entsprechen die von den Tasten der Stammtöne aus zweitfolgenden Tasten.

Nimmt man für alle Töne der Grundskala die doppelte Erhöhung und die doppelte Erniedrigung als möglich an (häufiger sind nur die unter 5 genannten), so stellt mit Ausnahme der Obertaste zwischen g und a jede Taste 3 verschiedene Töne vor, nämlich:

c = h♯ [= d♭♭]
c♯ = d♭ [= h]
d = c× = e♭♭
d♯ = e♭ [= f♭♭]
e = f♭ [= d×]

$f = e\sharp\ [= g\flat\flat]$
$f\sharp = g\flat\ [= e^{\times}]$
$g = f^{\times} = a\flat\flat$
$g\sharp = a\flat$ NB.
$a = g^{\times} = h\flat\flat$
$a\sharp = h\flat\ [= c\flat\flat]$
$h = c\flat\ [= a^{\times}]$

Es muß durchaus davor gewarnt werden, daß man einer Taste einen Namen ein für allemal gibt z. B. g, auch wenn die zu spielende Note fisis oder asas ist. Das war ehedem (bis ins vorige Jahrhundert) in der deutschen Tabulatur so gebräuchlich (dieselbe verwandte für die Untertasten durchaus nur die Namen der Stammtöne, für die Obertasten aber ohne Rücksicht auf die Tonart nur: cis, dis, fis, gis und b): heute gibt es dafür keinen Entschuldigungsgrund mehr. Nennt man die Note ais b, oder sagt man g statt fisis, so ist die unvermeidliche Folge eine Trübung des Verständnisses der harmonischen Beziehungen, eine Unklarheit, Konfusion.

Sobald eine Taste niedergedrückt wird, erhebt sich das von ihr regierte Hämmerchen gegen die Saiten. Allein das Hämmerchen berührt die Saiten nur dann, wenn die Taste wenigstens zuletzt schnell herabgedrückt wird: nur dann wird das Hämmerchen emporgeschnellt, anderenfalls aber vorher ausgelöst, so daß es nahe den Saiten verharrt, bis das Loslassen der Taste ihm ein völliges Zurückgehen gestattet. Hebt man den auf der herabgedrückten Taste stehenden Finger auch nur ein klein wenig und drückt ihn schnell (wenn auch noch so leise) wieder nieder, so schlägt das Hämmerchen gegen die Saiten und wird erst dann ausgelöst. Die bei den einzelnen Modellen der Instrumentenbauer verschieden komplizierte Mechanik von der Taste bis zum Hammerkopf ist durchaus darauf berechnet, daß die Taste senkrecht herabgedrückt wird. Jede schiefe Stellung der Finger beim Anschlag ist daher ein Fehler, der das präzise Ansprechen gefährdet.

§ 2. Die Dämpfungsvorrichtung und die Pedale.

Der Ton gerissener oder angeschlagener Saiten nimmt stets sehr schnell an Stärke ab; ein Fortklingen in gleicher

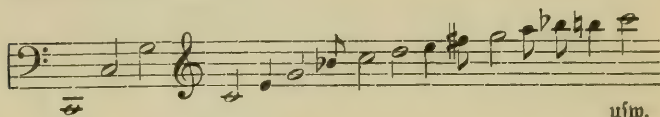
Stärke, oder gar ein Anschwellen, wie es der Singstimme, den Streichinstrumenten und Blasinstrumenten möglich und leicht ist, kann auf dem Klavier ganz und gar nicht erzielt werden (eine Art Ersatz dafür ist die schnelle Tonrepetition, das Tremolo). Allein besonders auf unseren vollkommeneren modernen Instrumenten behält doch der Ton immerhin einige Sekunden soviel Volumen, daß man ihn als noch klingend wahrnehmen kann. Die Phantasie und Gewöhnung kommen noch zu Hilfe, so daß die meisten Menschen es sich kaum je zum Bewußtsein bringen, daß das Klavier nur punktiert statt in zusammenhängenden Linien zu zeichnen.

Dieses, wenn auch nur unvollkommene Fortklingen des Tones kann nun aber der Intention des Komponisten und dem Willen des Spielers entsprechend in seinem ganzen Umfange ausgenutzt und sogar verstärkt oder aber abgekürzt und behindert werden. Es geschieht das durch die sogenannte Dämpfungsvorrichtung. Mit der Anschlagsmechanik stehen nämlich durch Drahtstifte kleine Filzkeile oder Döckchen in Verbindung, die, auf den Saiten aufliegend ein Schwingen derselben unmöglich machen. Der Niederdruck einer Taste hebt den Dämpferkeil von den zu ihr gehörigen Saiten ab, gibt also deren Schwingungen frei, bis mit dem Loslassen der Taste und ihrem Zurückgehen in Gleichgewichtslage auch die Dämpfer sich wieder auf die Saiten legen, den Ton augenblicklich erstickend.

Die sämtlichen Einzeldämpfer können aber auch gleichzeitig von den Saiten gehoben werden vermittelst des sogenannten großen Pedals oder Forte-Pedals, richtiger Dämpfungspedals, des rechts gelegenen der beiden unter dem Pianoforte befindlichen Fußtritte. Durch Niederdruck dieses Pedaltritts werden nämlich sämtliche Saiten des Klaviers dämpferfrei und es entsteht dadurch nicht nur die Möglichkeit, daß Töne fortklingen, nachdem die Finger sie verlassen und nachdem die Taste zurückgegangen ist, sondern die erklingenden Töne werden noch durch Mitschwingen der Saiten verwandter Töne extra verstärkt. Erfolgt der Niederdruck des Dämpfungspedals (die Aufhebung der Dämpfung) direkt nach dem Anschlage eines Tones, so entsteht sogar fürs Ohr durch das erfolgende Mitschwingen der verwandten

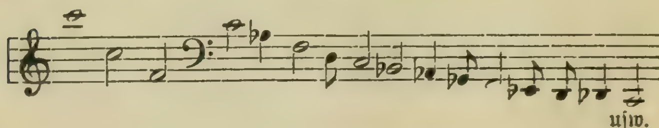
Saiten die Täuschung eines crescendo oder doch eines gleichstarken Fortklingens.

Wir haben zwei Gruppen mitschwingender Saiten auseinanderzuhalten, die der höher als der erregende Ton liegenden, und die der tiefer liegenden. Die höher liegenden entsprechen der Obertonreihe oder Naturskala (s. Katechismus Allgemeine Musiklehre S. 57), d. h. wenn man z. B. das C der großen Oktave anschlägt, so schwingen die Saiten mit, welche durch die den folgenden Tönen entsprechenden Tasten regiert werden:



Die Saiten, welche den hier in Viertelnoten gegebenen Tönen entsprechen, schwingen schwächer mit als die anderen, weil durch die gleichschwebende Temperatur eine ziemlich starke Differenz ($^1/_{13}$ Ton) der Stimmung der Saiten gegen die natürlichen Terzen (hier e^1 e^2 und h^2) herbeigeführt ist, was in noch höherem Grade für die in Achteln gegebenen Werte gilt. Übrigens schwingen die Saiten ohnehin um so schwächer mit, je höher die Ordnungszahl des Obertones ist, d. h. je weiter sie vom Grundtone abliegen. Denn die Erregung der Saiten zum Mittönen erfolgt durch die schon im Klange der angeschlagenen Saiten enthaltenen und hörbaren Obertöne, und zwar gemäß deren eigener Klangstärke.

Die Gruppe der tieferen mittönenden Saiten entspricht der Untertonreihe, d. h. der Umkehrung der Obertonreihe, z. B. wenn c^3 angeschlagen wird:



d. h. sie entspricht auch hinsichtlich der Abschwächungen der Stärke des Mittönens zufolge der temperierten Stimmung ganz der

oberen Gruppe, nur sind nicht objektiv wahrnehmbare Untertöne die Erreger sondern der Ausgangston selbst, und die Saiten geben daher ihren Eigenton nicht oder doch nur sehr schwach, verstärken vielmehr in Abteilungen schwingend (z. B. oben der dritte Unterton f^1 mit zwei Knotenpunkten) den angeschlagenen Ton. Die hohe Bedeutung der Dämpfungsvorrichtung für den Vollklang des Instruments ist hiernach wohl ersichtlich: sie ermöglicht eine ganz bedeutende Verstärkung des Tones, ohne doch ein häßliches Ineinandersummen zu bedingen, da es ja nur einer leichten Fußbewegung (momentanes Fallenlassen der Dämpfung) bedarf, um sofort alle Schwingungen zu ersticken bis auf diejenigen, deren Fortdauer die niedergehaltenen Tasten gestatten. Die eigentliche bedeutsame Rolle des Dämpfungspedals ist daher nicht das Heben der Dämpfung, die Tonverstärkung, sondern vielmehr eben das Abdämpfen, das augenblickliche Verhindern alles Mittönens Die Benutzung des Dämpfungspedals (Forte-Pedals) wird in der Notenschrift verlangt durch Ped. (Niedertritt, Dämpfungshebung) und * oder ⊕ u. a. (Fußhebung, Fallenlassen der Dämpfung). Bezüglich des Niedertrittes des Dämpfungspedals ist noch davor zu warnen, daß man denselben gleichzeitig mit dem Anschlag voller Akkorde bewirkt, weil dann auch alle Klapp-Geräusche der Mechanik mitverstärkt werden. Man gewöhne sich daher (entgegen der üblichen Bezeichnung des Pedalgebrauchs), anstatt vor Eintritt einer neuen Harmonie die Dämpfung fallen zu lassen und mit dem Anschlage sie wieder zu heben, vielmehr gleichzeitig mit dem Anschlage der neuen Harmonie durch Heben des Fußes den Nachklang der vorausgegangenen Harmonie zu ersticken und zugleich jede Verstärckung der Nebengeräusche zu verhindern und erst direkt nach dem Anschlage den Tritt wieder niederzudrücken. Der moderne Klavierspieler spielt eigentlich immer mit gehobener Dämpfung, aber mit sehr reichlicher Benutzung der Möglichkeit der Abdämpfung des Klanges, d. h. mit häufigem heben und sofortigem wieder senken der Fußspitze. Diese Fußspitzenbewegung ist dem weiterhin (im 2. Kapitel), zu erörternden Stakkato-Anschlage vergleichbar (nur umge-

kehrt gerichtet), d. h. die beiden Bewegungen (auf und ab der Fußspitze) schließen sich so unmittelbar aneinander an, daß sie als eine einzige angesehen werden können.

Das zweite (linke) Pedal regiert auf Pianinos und Tafelklavieren vielfach eine ganz anders geartete Dämpfungsvorrichtung, welche die Saiten nicht am schwingen überhaupt, sondern nur am stark schwingen verhindert; auf den Flügeln aber (und jetzt auch auf Instrumenten der genannten anderen Formen) bewirkt der Niederdruck des linken Pedals eine unbedeutende Verschiebung der gesamten Mechanik (von der Klaviatur bis zu den Hämmerchen) nach rechts, so daß beim Niederdruck der Tasten die Hämmerchen statt drei nur zwei oder eine Saite treffen (je nachdem man den Tritt halb oder ganz niederdrückt). Der dadurch erzielte Klang ist im Moment des Anschlages wesentlich schwächer, erhält aber durch das sofort nachfolgende Mittönen der dem Anschlage entrückten aber gleichgestimmten Saiten etwas eigentümlich Bebendes, Ätherisches. Die Verschiebung wird durch ausdrückliche Wortvorschrift verlangt („mit Verschiebung", una corda [due corde] und wieder aufgehoben durch „ohne Verschiebung" resp. tutte le corde oder tre corde).

In neuerer Zeit sind auch kompliziertere Vorrichtungen zur beliebigen teilweisen Hebung der Dämpfung erfunden worden, besonders von Ed. Zachariä, dessen Kunstpedal eine Anzahl Freunde gefunden hat, ohne sich jedoch allgemeiner verbreiten zu können; dasselbe gestattet durch vier Pedaltritte nach Belieben jeden der folgenden acht Teile der Klaviatur dämpferfrei zu machen, so daß die darauf angeschlagenen Töne weiterklingen, resp. die Saiten dieses Teiles zum Mitschwingen frei sind:
$_2A$—E, F—H, c—e, f—a, b—d^1, es^1—g^1, as^1—c^2, cis^2—e^3.
Auch Debains Prolongement (Tonhaltungspedal), das durch einen Pedaltritt die Dämpferkeile, welche im Moment des Tretens gehoben sind, gehoben hält, so daß also ein beliebiger Ton oder Akkord fortklingt, während die Hände anderweit beschäftigt sind (1874 von Steinway verbessert), eine wirklich geniale und künstlerisch wertvolle Erfindung, hat bisher nicht allgemeiner zu werden vermocht.

§ 3. Gute und schlechte Klaviere.

Die Qualität eines Klaviers beurteilt man vor allem, ja fast allein nach seinem Klange. Schlechte Instrumente haben entweder nur einen kleinen oder einen trockenen, zirpenden, klimpernden oder aber einen brummigen, unklaren Ton. Besonders findet man häufig Instrumente, bei denen die Höhe hölzern und glanzlos und die Tiefe ganz verschwommen oder auch klappernd und machtlos ist. Um ein Instrument mit Sicherheit beurteilen zu können, muß man dasselbe vor allem erst rein stimmen lassen. Eine wesentliche Garantie für Erlangung eines guten Instruments ist natürlich der Name eines Fabrikanten von Weltruf, leider muß man aber natürlich diese Garantie auch mit bezahlen. Es gibt indes Firmen genug, die ohne Weltruf zu besitzen doch vortreffliche Instrumente bauen, und es tut deshalb jeder, der sich ein Instrument anschaffen will, gut, sich mit einem berufsmäßigen Klavierspieler in Verbindung zu setzen, dessen Rat ihn nicht nur vor Schaden, sondern auch vor unnötigen Kosten bewahren wird. Manche Instrumente sind zwar im Klange tadellos, erweisen sich aber später als wenig haltbar, weil das verwendete Holz nicht hinreichend ausgetrocknet oder umgekehrt, weil es zu schnell ausgedörrt war; gegen solche üble Erfahrungen kann man sich, wenn man nicht vorzieht, sich ein teueres Instrument von einem renommierten Fabrikanten zu kaufen, nur schützen, indem man sich die Haltbarkeit garantieren läßt. An den schlimmsten Übeln, wie Verwerfen der Tasten oder gar des Resonanzbodens ist aber häufig genug weniger der Fabrikant als der Käufer schuld, nämlich, wenn er dem Instrumente einen schlechten Standort gibt und dasselbe entweder der Feuchtigkeit oder allzuhäufigen starken Temperaturwechseln aussetzt. Zum mindesten halte man darauf, daß das Klavier nicht unmittelbar an einer feuchten Wand oder am heißen Ofen oder gar am offenen Fenster steht und sorge dafür, daß der Deckel geschlossen wird, wenn das Instrument nicht gebraucht wird. Durch letztere Vorsicht verhütet man sowohl die Ansammlung von allzuviel Staub als auch das schnelle Rosten der Saiten, das so gern erfolgt, wenn bei feuchter Witterung

Fenster und Klavierdeckel offen stehen. Ein häufiges Stimmen des Instrumentes liegt weniger in dessen Interesse als im Interesse der Gehörsbildung des Spielers, die natürlich wesentlich gehemmt wird, wenn sein Instrument nicht im richtigen Kammerton steht. Immerhin ist es aber nicht zu empfehlen, ein Instrument so sehr in der Stimmung herunter kommen zu lassen, daß sich eines Tages die Notwendigkeit herausstellt, es im Ganzen einen halben Ton in die Höhe zu ziehen: das kann eventuell nicht ohne Schaden für das ganze Instrument geschehen. Man leide daher nicht, daß der Stimmer sich darauf beschränkt, das Instrument nur in sich rein zu stimmen, sondern halte darauf, daß er stets erst das a^1 nach der Stimmgabel genau auf Kammerton bringe.

Es ist ein großer Irrtum, wenn man meint, daß ein elendes, altes, abgespieltes Instrument, womöglich mit ganz ungleichmäßig funktionierenden Tasten oder gar defektem Bezuge und mangelhafter Stimmung für den ersten Anfang im Klavierspiel gut genug sei. Natürlich ist es nicht nötig, die kleinen ABC-Schützen gleich an einen großen Konzertflügel zu setzen, dessen Vorzüge sie ganz und gar nicht zu würdigen verstehen, da jedes Klavier, wenn es eine Reihe von Jahren gespielt worden, an Qualität verliert und abgenutzt wird (diesen hochwichtigen Unterschied der Klaviere und der Streichinstrumente übersehe man nicht); man tut daher besser, die Anschaffung eines Instruments ersten Ranges hinauszuschieben, bis der glückliche Eigentümer desselben über das Lehrlingsstadium hinaus ist. Unbedingt aber muß man auch dem absoluten Anfänger ein Instrument geben, das eine gleichmäßige Spielart, einen klaren, gesunden Ton und komplete Besaitung hat und gut gestimmt ist. Daß die Stimmung immer wieder (d. h. alle paar Monate einmal) nachgesehen wird, ist durchaus notwendig, wenn der Eleve ein guter Musiker werden soll. Leider haben die kleinen Spieler viel zu kämpfen mit dem Mißverhältnis ihrer wenig spannungsfähigen Hände und den ihnen von den Komponisten zugemuteten Griffen; das ist ein Hauptgrund, weshalb für Kinder gern ältere Tafelklaviere genommen werden, die gewöhnlich etwas schmalere Tasten

haben. Der Bau besonderer Kinderklaviere, die in ähnlicher Weise dem Spannvermögen von Kinderhänden angepaßt sind wie die „halben“ und „dreiviertel“-Violinen und -Celli, hat sich noch nicht eingebürgert. Beachtung verdient die dem Utrechter Instrumentenmacher L. Krom patentierte doppelte Klaviatur, welche (wenn einige Zoll aus dem Instrumente herausgezogen) um eine Achse drehbar, zwei einander gegenüberstehende Klaviaturen verbindet, eine gewöhnliche für erwachsene Spieler und eine für Kinder, bei der die Spannweite der Oktave um eine Tastenbreite verringert ist.

II. Der Spieler.

§ 4. Begabung für das Klavierspiel.

Um sich Virtuosität oder auch nur achtenswerte Fertigkeit im Klavierspiel zu erwerben, bedarf es wie überall, wo es etwas Ernsthaftes zu lernen gilt, des Talentes und des Fleißes. Die Anforderungen, welche unsere Zeit an den Pianisten stellt, sind ganz außerordentlich hochgeschraubte; die Zahl derer, welche sich dem Klaviervirtuosentum widmen, ist eine so große, daß zur Erreichung einer hervortretenden Position beide Faktoren, Talent und Fleiß in hohem Grade, hochgesteigert, erforderlich sind.

Hinsichtlich des Talents, der natürlichen Begabung, unterscheidet man mit Recht zweierlei, nämlich:

Begabung für Musik überhaupt und Begabung fürs Klavierspiel im speziellen.

Es kann jemand sehr wohl mit scharfem Tonsinne und lebhaftem Tonvorstellungsvermögen, ja reicher Tonphantasie begabt sein und doch ungeeignet, im Klavierspiel mehr als mittelmäßiges zu leisten, wenn ihm die spezielle klaviertechnische Begabung fehlt; umgekehrt kann jemand körperlich wie von der Natur zum Klavierspieler geschaffen erscheinen und doch im Rohen stecken bleiben, weil ihm der Künstlergeist mangelt. Man wird nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß von den mittelmäßigen oder „guten“ Pianisten der größere Teil zur zweiten Kategorie gehört, d. h. daß sie

solche sind, die zufolge besonderer körperlicher Begabung und mit Hilfe eisernen Fleißes eine blendende äußere Routine sich angeeignet haben, welche über den Mangel von eigentlichem Musiksinn hinwegtäuscht: es ist das gerade auf dem Klaviere leichter möglich als auf einem anderen Instrument (die Orgel ausgenommen), weil, wie wir bereits bemerkt, der Ton wenigstens seiner Höhe nach nicht vom Spieler gebildet zu werden braucht, sondern fix und fertig da ist.

Während die musikalische Begabung sich als müheloses Erkennen der Tonhöhen (absolutes Ohr) oder doch sicheres Verfolgen der Tonabstände (relatives Ohr), als Treffsicherheit im Gesange und endlich als melodisches Erfindungsvermögen kund gibt, besteht die spezifisch technische Begabung fürs Klavierspiel in normalem oder noch besonders gerade dem Klavierspiel zu statten kommendem abnormem Bau der Hände, gesunden Muskeln und Nerven, entschlossenem Temperament und dem Freisein von Angst und Befangenheit. Eine weitere Anforderung, die zwar nicht unbedingt in der Sache selbst liegt, von der aber nach heutigem Gebrauch, wo jeder Konzertspieler stets auswendig spielt, kaum abgesehen werden kann, ist ein gutes Gedächtnis. Die Meinungen darüber, was eigentlich eine gute Klavierhand sei, sind geteilt; die einen halten lange, mehr sehnige als fleischige Finger für die besten, die andern stellen einer breiten Hand mit kürzeren Fingern ein günstigeres Prognostikon usw., Differenzen, die nur zu natürlich sind, da eben Männer und Frauen mit den verschiedenst gearteten Fingern hervorragendes als Klavierspieler geleistet haben. Doch lassen sich wenigstens einige negative Punkte bestimmen, aus denen zu ersehen ist, welche Eigenschaften den Händen der Ausbildung im Klavierspiel entschieden hindernd im Wege stehen. Dahin gehören besonders: schwächliche, leicht einknickende Finger, überhaupt leistungsunfähige Muskulatur, gewölbte über die Spitze gewachsene Nägel, Schwimmhäute zwischen den Fingern, zu feste fleischige Verbindung zwischen Daumen und Zeigefinger, aufgetriebene Gelenke usf. Eine robuste Natur gehört unter allen Umständen zu einem modernen Klavierspieler; denn ehe jemand als fertiger Pianist in die Welt

treten kann, hat sein Körper eine harte Probe langjähriger technischer Schulung zu bestehen, der sich gar viele nicht gewachsen erweisen. Eine zu grobe Organisation kann sich zwar ebenfalls als der höheren technischen Vollendung hinderlich erweisen, während zarte, fast schwächliche Naturen es unter Umständen doch zu ästhetisch hochzuschätzenden Leistungen bringen können; doch ist das Gegenteil das häufigere, daß zart organisierte Naturen, besonders Damen, beim Studium des Klavierspieles zugrunde gehen, während auch die ungeschlachtesten Fäuste unter dem zivilisierenden Einfluß der technischen Übungen ein ganz manierliches Aussehen gewinnen, so daß aus einem unbeleckten Bären schließlich ein pianistischer Athlet hervorgeht.

§ 5. Der Weg der Ausbildung.

Wenn wir sowohl vom Alter des Klavierschülers als vom Stande seiner allgemeinen sowohl als seiner spezifisch musikalischen Bildung absehen und nur seine Ausbildung im Klavierspiel selbst ins Auge fassen, so ist klar, daß er vor allem lernen muß, sich auf seinem Instrumente zurechtzufinden, so daß er ohne Besinnen jeden verlangten Ton und jede verlangte Tonkombination (soweit sie nicht der Natur des Instrumentes zuwiderläuft) dem Instrument in der richtigen Tonstärke zu entlocken vermag. Dazu gehört aber nicht nur eine nur durch jahrelangen Fleiß zu erlangende Gewöhnung an die Örtlichket, die Distanzverhältnisse, überhaupt die Dimensionen der Klaviatur und die Kraftübertragung des Hebelwerkes der Tasten, sondern auch eine ganz besonders gleichmäßige mit Konsequenz durchgeführte Ausbildung der Muskulatur, ja der Nerven, des ganzen Apparates vom Hirn bis in die Fingerspitzen. Das begreift man am schnellsten, wenn man einen geistig entwickelten erwachsenen Menschen beobachtet, der Anfänger im Klavierspiel ist: er möchte wohl, er weiß wohl, was er will, aber die Finger gehorchen ihm nicht, der Telegraph vom Kopf zu den Fingern arbeitet noch nicht exakt. Eine korrekte rationelle Schulung hat nun davon auszugehen, daß zunächst für die Entwickelung des Ortssinnes auf dem Klavier eine solide Grundlage

gewonnen wird durch die Wahl einer bestimmten Stellung (Sitz) und Haltung, durch Übung einer konstanten Art des Anschlages (senkrecht) und weiter durch allmählich schwieriger und komplizierter werdende Hin- und Herbewegung innerhalb des Spielraumes der Klaviatur. Jeder Griff muß sich mit blitzartiger Geschwindigkeit in der Hand vorbereiten, derselben während der Bewegung nach den anzuschlagenden Tasten hin die erforderliche zweckmäßigste Stellung geben usw. Die nebenhergehende Förderung des musikalischen Verständnisses, d. h. die Erlernung der Notenschrift und weiter der Intervallen- und Akkordlehre, der Rhythmik und Phrasierung, setzen wir, wie gesagt, dabei voraus, so daß der Schüler ganz allmählich (unter vernünftiger Anleitung) die technischen Mittel in den Dienst der Idee des Kunstwerkes stellen lernt.

§ 6. Sitz vorm Klavier.

Der Klavierschüler nimmt ein für allemal (vom vierhändigen Spiele sehen wir darum zunächst ganz ab, weil dasselbe der ersten Entwickelung des Klavier-Ortsgefühles hinderlich ist) seinen Sitz mitten vor der Klaviatur, also vor dem Firmenschild des Fabrikanten, oder was dasselbe ist, vor den mittelsten Tasten c^1—g^1.*) Hebt er dann ungezwungen bei ruhig hängendem Oberarm die beiden Hände geradeaus aufs Klavier, so wird ungefähr die linke auf c—g, die rechte auf c^2—g^2 zu liegen kommen, auf welchen Tönen daher in der Regel die ersten Fingerübungen ausgeführt werden.**) Der Sitz muß so hoch sein, daß die Ellenbogenspitze ganz unbedeutend über dem Niveau der Tasten liegt, und soweit von der Klaviatur entfernt, daß der Oberarm kaum merklich nach vorn vorgeschoben erscheint, wenn der Spieler fest hinten an der Lehne des Stuhles sitzt (d. h. mit dem Gesäß, nicht mit dem Rücken die Lehne berührend, vielmehr mit dem ganzen Oberkörper frei

*) Die genaue Mitte eines Klaviers von $_2A$ bis a^4 ist es^1.

**) So z. B. bei Plaidy (Technische Studien). Es ist ein entschiedener Fehler der Schmittschen Exercices préparatifs, daß bei ihnen die rechte Hand auf c^1—g^1 statt c^2—g^2 spielt.

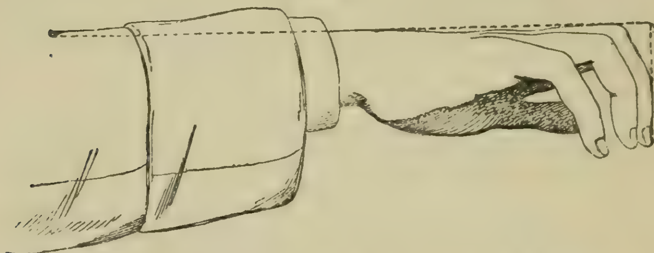
beweglich in den Hüften balancierend) und die fünf Finger leicht gerundet auf die Mitte des diesseit der Obertasten hervorstehenden Stückes der Untertasten c—g bezw. c^2—g^2 aufgesetzt hat. Erwachsene Spieler setzen die Füße auf den Fußboden und zwar den rechten Fuß mit der auswärts gestellten Spitze auf das Dämpfer-Pedal (das rechte), während der Absatz fest auf dem Fußboden ruht, und den linken Fuß auswärts gestellt etwas weiter zurück (Absatz hinter Absatz), mit Absatz und Sohle aufstehend. Kinder, welche den Boden nicht erreichen, müssen zur Erzielung ruhiger Körperhaltung Fußbänke erforderlicher Höhe untergestellt bekommen, auf denen sie die Füße ähnlich hintereinanderstellen. Der feste Sitz mit frei beweglichem Oberkörper (so daß derselbe ebenso bequem nach rechts wie nach links gedreht oder aber nach einer von beiden Seiten geneigt werden kann) ist durchaus von Anfang an ins Auge zu fassen und ein Rutschen auf dem Stuhle zur bequemeren Erreichung der höchsten oder tiefsten Tasten keinesfalls zu dulden.

§ 7. Armhaltung. Handstellung.

Der Oberarm muß ganz lose und unbeteiligt vom Schultergelenk herabhängen, nur kaum merklich nach vorn vorgeschoben, keinesfalls aber seitlich abgehoben; die Unmanier, die Ellbogen nach vorn in die Höhe zu heben, zu der viele Anfänger neigen, ist sehr scharf zu bekämpfen, da sie zu einer gezwungenen, gequälten Spielweise führt, bei der kein Gelenk funktioniert, wie es soll. Der Unterarm muß fast wagerecht (ganz unbedeutend nach der Hand zu geneigt) liegen, das Handgelenk darf weder nach unten noch nach oben durchgedrückt werden, sondern muß die Linie vom Arm über den Handrücken nach dem Knöchel des dritten Fingers, der aber auch weder eingedrückt werden noch emporsteigen darf, geradeaus weiter laufen lassen. Ist das Handgelenk zu tief gestellt (nach unten durchgedrückt), so hängt sich die Hand an die spielenden Finger, dieselben belastend; ist es nach oben durchgedrückt, so stemmt sich die ganze Hand auf die Finger: in beiden Fällen wird also die Geläufigkeit behindert. Das

Handgelenk soll nicht gestrammt werden; denn die dadurch entstehende Steifung erstreckt sich auch mit auf die Muskulatur der Hand und hindert die Geläufigkeit der Fingerbewegung; doch soll auch das Handgelenk nicht schlaff sein, weil sonst das Tragen der Hand den Fingern aufgebürdet wird, die mit der Bespielung der Tasten genug zu tun haben: also muß das Handgelenk ganz leicht elastisch festgestellt werden, so daß es die Hand trägt. Man lasse den Schüler den Arm mit der Hand, wie sie auf den Tasten steht, abheben:

Fig. 1.



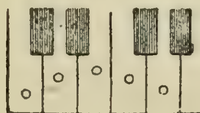
Soviel Kraft und Festigung, wie das Handgelenk braucht, um die Hand in gleicher Stellung mit emporzunehmen, (s. Fig. 1), muß man ihm auch bei den Anschlagsübungen geben. Ob der Schüler das Gelenk nicht mehr als nötig steift, bemerkt man leicht, wenn man unerwartet unter das Handgelenk stößt oder auch von oben auf dasselbe drückt: gibt es nicht sofort ohne Widerstand nach, so war es fehlerhaft gesteift. Auch muß der Lehrer wissen, durch energischen Griff die richtige Haltung des Gelenkes zu erzwingen; zweierlei Arten des Griffes sind etwa gleich gut: entweder faßt der Lehrer mit dem Daumen (gleichviel ob der rechten oder linken Hand) direkt unter das Handgelenk und mit der Spitze des zweiten und vierten Fingers (die natürlich ziemlich gespreizt sein müssen) auf die Mitte des Handrückens und hinter das Handgelenk, oder aber er faßt mit den Fingerspitzen 2—5 unter das Handgelenk, so daß die Spitze des zweiten Fingers das Gelenk berührt und die anderen dahinterstehen und mit dem Daumen oben auf die Hand-

deckenmitte: beide Manipulationen gewähren ihm die Möglichkeit, das Handgelenk des Schülers nach Belieben federn zu lassen d. h. hinauf- und hinabzudrücken und sich von dem Grade des Widerstands zu überzeugen, der dabei geleistet wird. Dies Verfahren ist dem einfachen Stoßen unters Handgelenk darum vorzuziehen, weil man es bei weitergehendem Spiel jederzeit anwenden kann, während jenes das Spiel immer unterbricht und dem Schüler doch auch noch die Möglichkeit offen läßt, bei plötzlicher Berührung nachzugeben, obgleich er beim Spiel steift.

§ 8. Fingerstellung.

Die vier dreigliedrigen Finger sind leicht gerundet, so daß die ersten (Knöchel-) Gelenke noch beinahe wagerecht, die letzten (die Nagelglieder) aber senkrecht stehen und mit den äußersten Spitzen die Tasten berühren; der Daumen liegt mit ganz wenig nach innen gebogenen Gelenken, so daß die beiden Knöchel stumpfe Ecken bilden neben dem zweiten Finger, so daß der Nagel in der Richtung der Tasten steht, und berührt mit der äußeren Seite der Fingerkuppe die Taste. Seine ganze Stellung ist eiue leicht abwärts geneigte. Die verschiedene Länge der fünf Finger macht es unmöglich, das dieselben die Tasten an denselben Punkten treffen; ihre Ruhelage nebeneinander auf den Tasten ist etwa die folgende (rechte Hand):

Fig. 2.



Der schlimmste Fehler, den der Daumen machen kann, ist sein Umknicken nach außen im Wurzelgelenk; wo dieser Fehler veraltet ist, kann er nur mit vieler Mühe und eiserner Konsequenz wieder ausgerottet werden. Nicht zu loben aber häufig die selbstverständliche Folge einer von der oben vorgeschriebenen etwas abweichenden (tieferen) Hand-

stellung ist, daß der Daumen mit der ganzen Schneide des Nagelgliedes in der Taste liegt und als ein ungegliedertes kompaktes Stück spielt. Auch das obere Gelenk des Daumens darf nicht nach außen geknickt werden, so wenig wie bei den andern vier Fingern ein Einknicken der letzten Gelenke zu dulden ist. Alle Gelenke werden schnell erstarken, wenn man darauf hält, daß sie unter keinen Umständen nach der Außenseite umknicken.

§ 9. Normal-Anschlag.

Wie wir wissen, sollen die Tasten senkrecht herabgedrückt werden. Da nur ein geringfügiges Gewicht zu überwinden ist, so ist für gewöhnlich der Anschlag durch Anheben und Niederfallen eines Fingers ausreichend. Daß die Bewegung einigermaßen energisch, wenigstens schnell sein muß, wenn die Tasten ansprechen sollen, sahen wir bereits oben; sie wird am sichersten ihren Zweck erreichen, wenn sie sich nicht auf die drei (resp. zwei) Gelenke des Fingers verteilt, sondern auf das Knöchelgelenk beschränkt, so daß der ganze Finger seine hammerförmige Gestalt behält. Wird nun bei der oben als normal beschriebenen Haltung des Armes und der Hand einer der Finger 2—5 im Knöchelgelenk angehoben, ohne seine hammerförmige Gestalt zu verändern, so wird sich das Mittelgelenk über die vom Unterarm über Handgelenk und Handrücken verlaufende Linie erheben. Der dabei hauptsächlich zu meidende Fehler ist das Bewegen (Strecken) der beiden ersten Gelenke (Vordergelenk und Mittelgelenk) durch welches der Finger mehr oder weniger aus der gekrümmten (hammerförmigen) in die gerade Stellung übergeht und in Gefahr kommt, beim Anschlag anstatt die Taste sicher und senkrecht zu fassen, vielmehr schwächlich über dieselbe nach rückwärts zu gleiten, oder aber im Vordergelenk einzuknicken. Die Stellung eines anschlagenden Fingers ist nach Möglichkeit immer innerhalb der Richtungslinie der Tasten zu nehmen, d. h. der Finger darf nicht seitlich geneigt stehen; auch achte man darauf, daß er nicht zu seiner auf der Handdecke sichtbaren Hauptsehne einen Winkel bilde, vielmehr in deren Richtung fortlaufend geradeaus

stehe Der Daumen macht beim Aufheben eine leicht nach dem zweiten Finger zu drehende Bewegung, bei welcher der Nagel mehr und mehr nach oben sichtbar wird; hat er seine höchste Stellung erreicht, so darf nicht seine Kuppe zu oberst stehen, auch nicht der Nagel, sondern vielmehr das erste Gelenk, der Knöchel des Vordergliedes. Der Anschlag erfolgt auf demselben Wege rückwärts. Jede Anschlagsbewegung muß blitzartig schnell geschehen, weil sonst leicht die Mechanik versagt oder die Saiten zufolge der langsamen Berührung des befilzten Hammerkopfes heiser und stumpf ansprechen; aber auch der Rückgang von der Taste muß blitzschnell geschehen, weil nur dann das Resultat erzielt werden kann, daß der Ton genau im gewollten Momente erlischt und sich mit dem direkt folgenden präzis ablöst. Die hier gekennzeichnete Art des Anschlages, der sogenannte Knöchelgelenksanschlag (mit elastisch festgestelltem Handgelenk und ebenfalls unbeweglichen Vordergliedern) ist der bei weitem am meisten zur Verwendung kommende, der sogenannte Normalanschlag. Neben ihm kommen aber zur Erzielung besonderer Wirkungen oder zur Ermöglichung der Ausführung sonst unmöglicher Manieren eine Reihe anderer Anschlagsarten zur Anwendung, von welchen die wichtigsten der Staccato-Anschlag, der Seitenschlag und der Abzug sind.

§ 10. Der Staccato-Anschlag.

Der Effekt der kurzen Tongebung — in welchem doch schließlich das Wesen des Staccato beruht — ist zwar auch durch Normalanschlag zu erzielen, indem das Verweilen auf der niedergedrückten Taste so kurz wie möglich gemacht wird, und Anschlag und Rückgang direkt aneinander gehängt werden, so daß sie zu einer Bewegung werden (Fingerstaccato). Der eigentlich sogenannte Staccato-Anschlag ist aber eine viel kompliziertere, wenn auch keineswegs schwer zu erlernende Bewegung. Während die Bewegungen beim Knöchelgelenksanschlag durch Muskelkontraktionen im Unterarm bewirkt werden, wie man sich durch Betasten des Unterarmes, wie auch durch Beobachten der durch die Handdecke laufenden Sehnen, leicht überzeugen
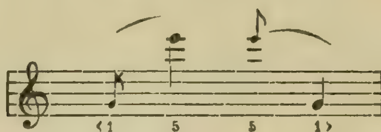
kann, gehen die Bewegungen beim eigentlichen Staccato-Anschlag von der Muskulatur des Oberarmes aus, und zwar wird durch Muskelkontraktion im Oberarm der Unterarm im Ellbogengelenk unbedeutend auf und niederbewegt. Dabei wird aber nicht wie beim Normalanschlag das Handgelenk festgestellt, sondern dasselbe wird vielmehr vollständig freigegeben (losgelassen), so daß die Hand leicht beweglich am Handgelenk hängt. Die Bewegungen sind beim Staccato-Anschlag ebenso wie beim Normalanschlag blitzartig schnelle; wird nun der Unterarm plötzlich schnell gehoben, so hängt zufolge des nicht festgestellten Handgelenks die Hand während der Hebung des Unterarmes schlaff herab, wird aber alsbald wie in einem Scharnier (dem Handgelenk) beweglich emporgeschleudert, wenn der Arm schon wieder in der Abwärtsbewegung ist: während nun die Hand wieder herabfällt, gibt der wieder schnell emporgehobene Unterarm einen neuen Anstoß usf. Da es sich natürlich niemals nur um diese Schleuderung der ganzen Hand, sondern vielmehr um das Bespielen bestimmter Tasten mittels bestimmter Finger handelt, so verbinden sich beim Staccato-Anschlag mit den Muskelkontraktionen im Oberarm noch solche im Unterarm, welche die Fingerbewegungen im Knöchelgelenk in derselben Weise bewirken, wie beim Normalanschlag, nur daß das Handgelenk nicht festgestellt ist. Auf die absolute Freiheit des Handgelenkes ist der allergrößte Nachdruck zu legen. Der Staccato-Anschlag wird vielfach ganz falsch gelehrt, nämlich als sogenannter Handgelenksanschlag mittels Muskelkontraktionen im Unterarm, d. h. mit absolut still liegendem Unterarm und Emporziehung der Hand mittels der die Finger regierenden Bänder. Das Resultat ist natürlich eine Steifheit des Handgelenkes, welche dasselbe sehr bald ermüdet. Nicht aktiv sondern passiv ist das Handgelenk beim Staccato-Anschlag beteiligt. Wird die Anschlagsbewegung genau in der charakterisierten Weise (aus dem Ellbogengelenk mit loser Hand) ausgeführt, so wird man bemerken, wie die Auf- und Niederbewegungen des Armes und der Hand einander so merkwürdig kompensieren, daß die resultierende Gesamtbewe-

gung eigentlich nur ein unbedeutendes Beben der Hand ist, das sich dem Auge dadurch verrät, daß die Umrisse derselben verschwimmen und man die Finger nicht zählen kann. Nur wo man diese Beobachtung machen kann, findet der eigentliche Staccato-Anschlag statt. Daß derselbe nichts erkünsteltes und widernatürlich konstruiertes ist, geht zur Evidenz daraus hervor, daß jedes Kind ihn ohne weiteres korrekt ausführt, während der „Handgelenksanschlag" der anderen Art (mit aktiv beteiligtem Handgelenk) Kindern nur mühsam anzugewöhnen ist. Daß ein leichtes Oktavenspiel mit dem „Handgelenksanschlag" niemals zu erlernen ist, während es sich beim richtigen Staccato-Anschlag mühelos ergibt, sei nebenbei angemerkt. Die beim einstimmigen Staccato ganz in der gewohnten Weise mit Normalanschlag auszuführenden, die Wirkung des Staccato-Anschlags den Tasten vermittelnden Fingerbewegungen kollidieren in keiner Weise mit der Hauptbewegung. Die praktische Bedeutung dieser Anschlagsart ist eine so große, daß es ganz verkehrt ist, mit deren Erlernung lange zurückzuhalten; es ist vielmehr rationell, von Anfang an alle Fingerübungen, Skalen, Arpeggien usw. nebeneinander in den beiden Hauptanschlagsarten zu üben, nämlich a) mit Knöchelgelenksanschlag bei leicht fixiertem Handgelenk (legato); b) mit Ellbogengelenksanschlag bei freigegebenem Handgelenk (staccato).

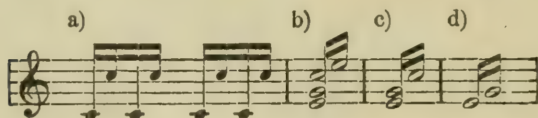
§ 11. Der Seitenschlag.

Der Seitenschlag ist eine schnelle seitliche Schleuderung des Handgewichts vermittelst einer Drehung des Unterarmes im Ellbogengelenk. Bedenken wir, daß die Natur des Klaviermechanismus den senkrechten Angriff der Taste fordert, so erscheint ein solches seitliche Schleudern des Handgewichts als eine Abweichung von diesem ersten Prinzip. Bei näherer Betrachtung erweist sich aber, daß der eigentliche Angriff der Taste bei dem Seitenschlag doch schließlich ein senkrechter wird, denn die durch das Handgewicht beschriebene Kurve ist eine Parabel d. h. in ihrem letzten Moment senkrecht.

Am auffallendsten stellt sich die Natur des Seitenschlags bei weiten Sprüngen dar, z. B.
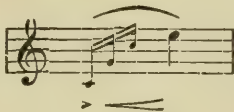


Ohne Beihilfe des Seitenschlags ist ein solcher Sprung nur schwer, steif und nicht sehr schnell ausführbar, indem der Unterarm (ohne Drehung) seitwärts fortgeschoben wird und so der greifende Finger über seine Taste gebracht wird; mit Seitenschlag ist er leicht und scheint kaum halb so weit. Die genauere Ausführung ist die, daß das Handgewicht zunächst durch leichte Drehung des Unterarmes nach links nach g^1 geworfen und sodann plötzlich durch erneute Drehung nach rechts nach e^3 hinauf geschleudert wird; natürlich wählt man für die beiden Anschläge die Grenzfinger 1 und 5, in deren Spitzen gleichsam das Gewicht der ganzen Hand geworfen wird. Das Handgelenk ist beim Seitenschlag wie beim Normalanschlag leicht fixiert; würde es frei gegeben, so könnte die Drehung des Unterarmes sich nicht vollständig auf die Hand übertragen, d. h. der Zweck würde notwendig verfehlt werden. Am ungezwungensten ergibt sich der Seitenschlag bei tremolierenden Figuren mäßiger Spannweite (innerhalb einer Oktave); hier wird er von allen Spielern ohne weiteres korrekt angewandt:



Daß auch ein spannungsloses Tremolo wie das bei d) zweckmäßig mit Hilfe des Seitenschlages ausgeführt wird, ist vielleicht den Klavierspiel-Praktikern bekannter als den Theoretikern. Man wird für dasselbe zum Seitenschlag besonders dann gern seine Zuflucht nehmen, wenn das damit für den Anschlag gewonnene Handgewicht eine

erwünschte Verstärkung der Anschlagskraft gibt. Zu warnen ist vor vollständigem Verzicht auf den Knöchelgelenksanschlag, wo der Seitenschlag eintritt: nur das Zusammenwirken beider gibt hier wie beim Staccato die erforderliche souveräne Herrschaft über die Tonbildung. Ganz zu verwerfen ist die Anwendung des Seitenschlages für den Triller, wie er Manier der Dilettanten ist; der Triller büßt dadurch seine volle Klarheit ein und wird zu einem widerlichen Gezappel. Eine hervorragende Bedeutung hat der (etwas modifizierte) Seitenschlag für die richtige Ausführung des Arpeggio; die meisten Schüler haben mit dem Arpeggio ihre liebe Not, weil sie es mittels Knöchelgelenksanschlag bei seitlicher Fortschiebung des Unterarmes oder gar selbst ohne diese zuwege zu bringen suchen. Ein klangvolles Arpeggio (selbst im piano, obgleich da allenfalls mit Normalanschlag bei seitlicher Fortziehung des Unterarmes auszukommen ist), erfordert aber vielmehr ein entschiedenes Hinwerfen des Handgewichts (je nach der zu erzielenden Tonstärke des ganzen oder eines Teiles) nach dem das Arpeggio beginnenden Finger und sodann ein sofortiges Hinwegschleudern desselben von dem ersten nach dem letzten Tone, währenddessen der Anschlag der zwischenliegenden Töne derart akkurat zu erfolgen hat, daß jeder Finger anschlägt in dem Moment, wo ihn das Handgewicht passiert. Man könnte das Dynamische des Arpeggio vielleicht so ausdrücken:
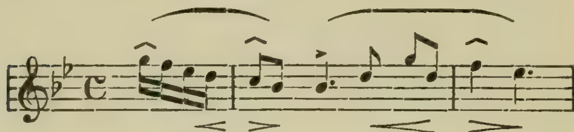


Der Seitenschlag kommt viel mehr zur Anwendung, als man wohl meinen möchte; eine wichtige Rolle spielt er auch für das Spiel stimmiger Brechungen, d. h. wo es gilt, aus einer figurierten Stimme durch Hervorhebung einzelner Töne mehrere zu machen: da wird das stärkere Spiel fast immer durch Hinschnellen des Handgewichtes, also durch Seitenschlag hervorgebracht, während dieses beim Zurückwerfen nach der Seite der leichter zu spielenden Töne aufgefangen und durch
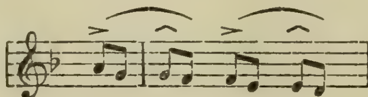
das leicht gespannte Handgelenk in suspenso erhalten wird. Es ist erstaunlich und darf ja nicht unbeachtet bleiben, wie tausendfältig abgestuft die Fähigkeit einer pianistisch geschulten Hand ist, den Fingeranschlag durch Handgewicht oder selbst Armdruck zu verstärken oder aber ihn sich selbst zu überlassen, ja ihm entgegenzuwirken!

§ 12. Der Abzug.

Abzug heißt der Anschlag mit erschlaffenden Gelenken und von den Tasten zurückgehender Hand. Man begreift das Wesen des Abzugs am schnellsten an der korrekte Ausführung vom Vorhalten. Die Stelle (Mozart):



erfordert an den drei mit dem agogischen Akzent (⌢) versehenen Stellen für die zweite Note den Abzug. Früher schrieb man solche Stellen als lange Vorschläge, für welche der Abzug als selbstverständliche Spielmanier galt. Die genauere Ausführung des Abzuges nun ist Ansatz mit Normalanschlag mit nachfolgendem Erschlaffen des Handgelenks und der Fingergelenke und Zurückziehen der Hand mittels Emporheben im Ellbogengelenk, so daß die Finger über die Tasten nach rückwärts gleiten und die Tasten nur halb niedergedrückt bleiben. Der Abzug kommt für alle dem Portament des Gesanges nachgebildeten Stellen (Nachschläge) zur Anwendung, ferner für Figuren, wie sie Chopin so oft mit kleinen Noten und der Beischrift dolcissimo verlangt, manchmal auch fortgesetzt in sozusagen geschuppten Gängen, wie in Cramers 29. Etüde (in Doppelgriffen) oder in Beethovens Sonate Op. 31 II:



Wir haben bei dieser Anschlagsart für den abgezogenen zweiten Ton die stärksten Abweichungen vom Normalanschlag, die Hämmerchenform des Fingers wird aufgegeben, die Tasten werden nicht senkrecht geschlagen, sondern zurückweichend gestreift und das Handgelenk erhebt sich über das Niveau.

§ 13. Der attacca-Ansatz.

Häufig kommt auch das Gegenteil des Abzuges, ein plötzliches Strammen, mit Krafterfüllen der Anschlagsglieder, zu künstlerischer Verwertung, welches man den attacca-Ansatz nennen kann. Für starke Akzente, wie z. B. den ersten Akkord der Sonate pathétique Beethovens ist diese plötzliche Innervation, diese fast explosive Willensäußerung das allein Richtige. Man bringt bei dem attacca-Ansatz die Hände und Finger in schlaffer Haltung in unmittelbare Nähe der anzuschlagenden Tasten, ohne eigentliche Vorbereitung des Griffes, schafft aber dann mit einem plötzlichen mehr innerlichen als äußerlichen Rucke nicht nur die richtige Fingerhaltung, sondern zugleich den kraftvollen, markigen Anschlag. Der Impuls der Bewegung geht dabei wie beim Staccato-Anschlag von der Muskulatur des Oberarmes aus, d. h. der Unterarm wird, wenn auch nur ganz unbedeutend, im Ellbogengelenk gehoben und das frei gelassene (nicht fixierte) Handgelenk vermittelt der Hand den plötzlichen Stoß, den diese für den Anschlag ausnutzt, indem sie im selben Moment die für den Anschlag erforderlichen Fingerstellungen annimmt. Wo eine besondere Energie der Tongebung erforderlich ist, wird der attacca-Ansatz, wenn möglich, jederzeit einem brutalen Dreinschlagen vorzuziehen sein, welches letztere durchaus nicht eine größere Fülle des Klanges zu erzielen vermag, sondern nur starke Klatschgeräusche der aufschlagenden Finger erzeugt.

§ 14. Akkordspiel.

Volle Akkordgriffe werden (abgesehen von dem eben erörterten attacca-Ansatz) nur dann exakt gleichzeitig herauskommen, wenn die Hand vorm Anschlag, d. h. also während der Anschlagsbewegung bereits genau diejenige Fingerstellung hat, welche sich durch erfolgten Niederdruck der Tasten ergeben

muß, so daß also nicht nur die Finger in die richtige Entfernung voneinander gestellt sind (z. B. in der rechten Hand für den Griff c e g c′ so, daß der zweite und dritte Finger genau eine Terz spannen), sondern auch mit Höher- und Tieferstellung der Finger nach den Niveauverschiedenheiten der Ober- und Untertasten, also mit geringer Emporziehung des zweiten Fingers, wenn rechts c es g c′ gegriffen werden soll, oder mit Vorstreckung des zweiten, wenn rechts cis e gis cis gegriffen werden soll. Alle Finger, welche an dem Griffe nicht beteiligt sind (also in den angeführten drei Fällen der vierte Finger), sind erheblich emporzuziehen und zwar in etwas gestreckter, nicht ganz hammerförmiger Haltung. Soll ein und derselbe Griff schnell wiederholt angegeben werden, so verändert die Hand die Fingerstellung nicht, bleibt also fest geformt und der Anschlag erfolgt bei mögligst freiem Handgelenk durch geringe Hebung des Unterarmes. Schnell wiederholte Doppelgriffe geringer Spannung (Terzen, Dreiklänge, Sextakkorde) werden mit vollständigem Staccato-Anschlag gegeben, aber rikochettiert d. h. mit passiv beteiligtem, federndem Handgelenk ausgeführt, derart, daß nur jeder zweite, dritte ja vierte Anschlag mit Armhebung (eigentlichem Staccato) hervorgebracht wird, die dazwischenfallenden aber durch Federn der Hand im Handgelenk. Weitere Griffe, wie Oktaven und Akkorde mit Oktavenspannung, behindern dagegen für Hände mäßiger Größe diese Beweglichkeit des Handgelenks und verlegen die Bewegung fast ausschließlich ins Ellbogengelenk. Eine vollendete Oktaventechnik, der Glanz des modernen Pianofortevirtuosen, ist nur Händen erreichbar, bei denen die federnde Beweglichkeit des Handgelenks trotz der Oktavenspannung bleiben kann, d. h. also Händen von mehr als Durchschnittsspannvermögen.

§ 15. Doktrinäre Anschlagsarten.
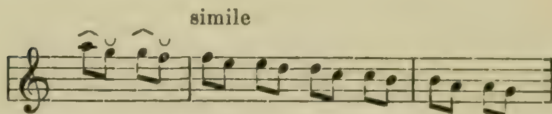
Die in älteren Büchern abgehandelten, hier nicht berücksichtigten Anschlagsarten, wie reiner Handgelenksanschlag (mit stillstehendem Arm), reiner Ellbogengelenksanschlag (mit gesteiftem Handgelenk) usw. werden besser gar nicht ins Bereich der Übungen gezogen; eine

praktische Bedeutung haben sie nicht und können höchstens zur schärferen Charakterisierung und Unterscheidung der aufgewiesenen Grundgattungen des Anschlages (Normalanschlag und Staccato-Anschlag) unter Ausschluß ihrer praktischen Verwendung besprochen werden.

§ 16. Reihenfolge der technischen Übungen.

Zunächst muß natürlich die Entwickelung des Ortsgefühles als leitender Gesichtspunkt für die Folge der Übungen ins Auge gefaßt werden; denn ehe der Schüler einen Ton so oder so nüancieren kann, muß er vor allem die Taste mit Sicherheit zu treffen wissen, welche denselben hervorbringt. Dabei muß sehr vorsichtig und rationell zu Werke gegangen werden; der Schüler hat ein für allemal einen bestimmten Sitz vor der Klaviatur einzunehmen (vor c^1—g^1) und muß erst im engsten Umkreise der Mittellage (c—c^2) sicher Bescheid lernen und allmählich seine Blicke erweitern. Dabei gewöhne er sich, nicht auf die Tasten zu sehen oder doch (wenn es nicht gerade einen ganz ausnahmsweisen Sprung mit einer Hand gilt) stets den Blick auf die Mitte der Tastatur zu richten. Wird das Ortsgefühl rationell entwickelt, so schrumpft die zuerst endlos weit erscheinende Klaviatur für das Gefühl des Spielers mehr und mehr zusammen und erscheint schließlich nur klein und eng. Man muß aber wie gesagt gleich von vornherein ihre Länge auf die Hälfte reduzieren, indem man in der Mitte fest Posto faßt. Wollte man gleich zu Anfang der Studien durch Sprungübungen das Treffvermögen und den Ortssinn entwickeln, so würde man das Gegenteil erreichen; diese äußersten Proben der Treffsicherheit sind vielmehr weit hinauszuschieben: man muß sie erst dann üben, wenn das Ortsgefühl bereits so weit entwickelt ist, daß auch weite Sprünge beim ersten Versuch gleich glücken. Bekanntlich tritt bei solchen Problemen die Unsicherheit erst im Verlauf der Übungen deutlicher hervor, d. h. man macht den Sprung zehnmal richtig und dann verunglückt er ein paar mal. Anstatt also einseitig und unnatürlich die Treffsicherheit zuerst weiter entwickeln zu wollen, muß man vielmehr im Anfang den Grund zur Ausbildung

einer ganzen Reihe anderer Fähigkeiten legen, d. h. man muß die Muskeln üben, bei den einfachsten Bewegungen (Normalanschlag) korrekt und sicher zu funktionieren, so daß die Anschläge einerseits in immer gesteigerter Geschwindigkeit der Folge, andererseits in immer mehr abgestufter Tonstärke gefordert werden können. Auch der Staccato-Anschlag ist gleich anfangs, wenn auch zunächst durchaus nur im nächsten Umkreise zu üben (Tonrepetitionen, Fünffingerübungen und Skalen); auch liegt kein Grund vor, den Seitenanschlag ängstlich zu vermeiden und etwa gebrochene Oktaven mit Normalanschlag ohne Armdrehung ausführen zu lassen und endlich wird auch der Abzug zweckmäßig beizeiten, d. h. noch im ersten Klavierjahre an Figuren wie der folgenden zu erklären und zu üben sein:



Das Zeichen ⌒ bedeutet hier s. v. w. schwer (mit Niederbewegung des Unterarmes und Normalanschlag), ⌣ leicht (mit schlaffem Handgelenk und schlaffen Fingern während der Aufwärtsbewegung des Armes.)

Jedes ängstliche Vermeiden einer für das Klavierspiel letzten Endes doch nötigen Bewegung der Anschlagsglieder (z. B. auch des Untersetzens) im Anfängerstadium hat notwendig eine einseitige Entwicklung im Gefolge und muß die spätere Erlernung des Gemiedenen erschweren. Man lasse sich z. B. nicht durch die Präzision irre führen, mit der die kleinen Finger die Anschlagsbewegungen ausführen lernen, wenn sie im ersten Jahre die ruhige Lage der fünf Finger über fünf Tasten nicht verlassen (wohl gar noch mit eingedrückten Knöchelgelenken!) oder doch wenigstens sich alles Untersetzens und Überschlagens durchaus enthalten und sich ausschließlich auf den Normalanschlag beschränken, wie das z. B. der mindestens für ein Jahr ausreichende erste Teil der Klavierschule von Lebert und Starck durchführt: der scheinbare größere Erfolg wird durch eine

ganz erhebliche Einbuße an natürlicher freier Beweglichkeit des Handgelenks sowohl in horizontaler als vertikaler Richtung, desgleichen auch des Ellbogengelenkes wieder paralysiert. Dauert es auf dem oben angedeuteten rationelleren Wege vielleicht etwas länger, bis jede Bewegung den Anforderungen der Methodik entsprechend jederzeit knapp und regelrecht ausgeführt wird, so ist doch eben zu bedenken, daß dieses erfreuliche Resultat dann gleichzeitig für alle in Betracht kommenden Bewegungsarten erlangt wird und natürlich ungezwungen sich ergebende, leichte Bewegungen nicht einer doktrinären Methode zuliebe wohl gar stellvertretend durch später wieder zu verlernende, schwerer auszuführende und auch wirklich falsche ersetzt zu werden brauchen.

§ 17. Ruhige und bewegliche Hand.

Vielfach wird als Ideal der Klavierpädagogik eine möglichst „ruhige" Hand aufgestellt, aber ob mit Recht? Das Ziel des Klavierspiels ist doch schließlich nichts anderes als eine technisch korrekte und im Ausdruck wahre und lebendige Wiedergabe des Kunstwerkes; ob dabei die Hand im wesentlichen stillstehen oder in fortwährendem Lagenwechsel begriffen sein soll, kann nur insofern in Frage kommen, als festzustellen ist, ob durch das eine oder das andere die Treffsicherheit vermehrt oder vermindert, ob die Geläufigkeit so oder so schneller entwickelt, ob die Ausdrucksfähigkeit hier oder dort beeinträchtigt wird, indem etwa die eine oder die andere Spielweise eine deutlichere Wiederspiegelung des geistigen Inhaltes in den technischen Formen bewirkte und endlich, ob die eine oder die andere Manier die Spannkraft schneller lähmt, die Nerven und Muskeln schneller ermüdet. Eine vorurteilslose Erwägung dieser verschiedenen Bedenken muß aber vielmehr zu der Überzeugung führen, daß das längere Festbannen der Hand in dieselbe Stellung, das ja nichts anderes ist als das Fixieren gewisser Muskeln in einem bestimmten Grade von Kontraktion, notwendig diese Muskeln bald ermüden muß, während die Schonung anderer Muskeln die dadurch bewirkt wird, für den vorgesetzten Zweck nichts nützt; daß solche einseitige Ermüdung nicht viel positiven

Nutzen schaffen kann, liegt wohl auf der Hand. Man kann daher sehr ernstlich im Zweifel sein, ob man nicht durch längeres Spiel in derselben Handlage und mit derselben Anschlagsart mehr schadet als nützt; nur der Gedanke an die Notwendigkeit der Entwicklung des Ortsgefühles wird besonders im Anfang eine reichlichere Beschäftigung der Hand an demselben Orte zur Gewöhnung an die Entfernung der nächsten Tasten voneinander als dienlich erscheinen lassen. Aber selbst bei den Fünffingerübungen im Bereiche fünf nebeneinander liegender Untertasten ist nicht ein starres Festliegen der Hand und des Unterarmes unvermeidlich und erstrebenswert, vielmehr wird besser auch schon bei diesen Übungen der Unterarm sich ganz unbedeutend seitlich hin und her schieben, je nachdem die Daumen- oder Kleinfingerseite der Hand beschäftigt ist. Die für den Normalanschlag oben aufgestellte leichte Fixierung des Handgelenks wird gerade durch diese horizontale Bewegung, welche bald den Daumen, bald den kleinen Finger, bald den Mittelfinger in die Richtung der Achse des Armes bringt und daher die Hand gegen den Arm, bald nach innen, bald nach außen, einen stumpfen Winkel bilden läßt, auf das rechte Maß reduziert bleiben und vor Steifheit bewahrt werden. Diese Verschiebungen der Handlage sind so geringe, daß sie kaum bemerkt werden; und doch ist ihre Wirkung die, daß immer der jedesmal spielende Finger möglichst geradeaus steht und daher seine Taste um so sicherer und akkurater senkrecht trifft; einer einseitigen Ermüdung irgendwelches Muskels aber, einer krampfhaften Erstarrung in einer Lage ist damit ein für allemal vorgebeugt.

§ 18. Elementare technische Vorübungen.

Die technische Schulung der Hand beginnt man am zweckmäßigsten mit solchen Übungen, welche die Stellung der Hand und die Bewegung jedes einzelnen Fingers beim Normalanschlag geläufig machen, usuell und sehr mit Recht für die linke Hand auf den Tasten c—g, für die rechte auf c^2—g^2 geübt. Jedes technische Studienwerk enthält diese

erste und wichtigste Vorübung (in des Verfassers Klavierschule III, 2. Heft Nr. 1 ff.):



(links)

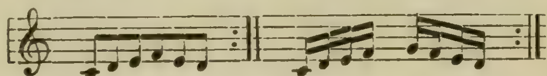


(rechts)

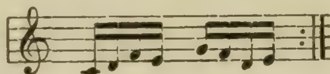
Die richtige Lage der Hand und die richtige Bewegung des anschlagenden Fingers (hier des zweiten) ist bei diesen Übungen alles, worauf es ankommt; Anschlag und Rückgang müssen schnell geschehen, dazwischen aber ist sowohl auf der Taste als in gehobener Stellung länger zu verharren. Nach Anschlag der Taste hat der Finger dieselbe mit gelindem Druck festzuhalten und aus dem Druck mit Blitzesschnelle in das Zurückspringen umzusetzen. Nach der Ausführung des Rückganges in die Stellung über die Taste ist jede Anspannung, jedes krampfhafte Aufgezogenhalten zu vermeiden, so daß der Finger sich erholen kann. Diese Übungen sind hauptsächlich in sehr langsamer Anschlagfolge und (wie fast alle technischen Vorübungen) stets mit jeder Hand einzeln zu üben.

Diesen Übungen der korrekten Bewegung eines Fingers schließen sich die Übungen des gleichzeitigen Anschlages zweier Finger bei festliegender Hand an, bei denen besonders auf die wirkliche Gleichzeitigkeit des Anschlages wie des Zurückgehens geachtet werden muß. Bei dem sodann anzuschließenden wechselnden Anschlag zweier Finger ist zunächst noch jede Veränderung der Handlage zu vermeiden, die Hand vielmehr so zu stellen, daß die beschäftigten Finger beide möglichst geradeaus stehen, d. h. wenn der Daumen und Zeigefinger spielen, ist die Hand etwas auswärts zu stellen, wenn der 4. und 5. spielen, dagegen etwas einwärts; und wenn zwei in der Mitte liegende oder zwei voneinander entferntere wie 1—4, 2—5 oder 1—5 spielen, mehr oder weniger genau geradeaus. Da diese Übungen zunächst, solange sie nur langsam geübt werden, dem Zwecke dienen, den Fingern die Entfernungen der Tasten geläufig zu machen, so ist jedes Schaukeln der Hand streng zu vermeiden. Erst

wenn dazu übergegangen wird, die Geläufigkeit durch schnellen Wechsel der beiden Töne zu entwickeln, ist für die Intervalle von der Terz ab der Seitenschlag (§ 11) zu Hilfe zu nehmen. Für die Übungen in Sekundfolge mit mehr als drei Tönen:



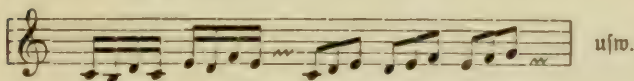
ist auch schon bei langsamer Bewegung die horizontale Seitwärtsbewegung des Unterarmes, also die horizontale Bewegung der Hand im Handgelenk heranzuziehen, die bei schneller Ausführung äußerst leicht und unmerklich vor sich gehen muß. Dasselbe gilt für gemischte Figuren wie:



Grundfalsch ist bei allen solchen Übungen irgendwelches Umkippen der Hand nach der Kleinfinger- oder Daumenseite: der Seitenschlag ist hier also ganz und gar nicht am Platze.
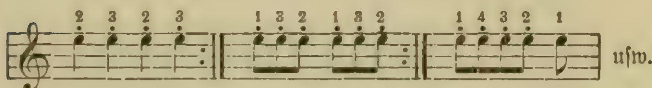
Das Tonleiterspiel hat sich direkt aus den Fünffingerübungen zu entwickeln, was um so mehr ohne Schwierigkeit geschehen kann, als das schon fürs Spiel der oben angeführten Figuren unentbehrliche seitliche Fortschieben des Armes hier nur im höheren Maße zur Geltung kommt. Man führe die Hand stets so, daß der gerade spielende Finger genau in der Richtung der Tasten steht, und lasse den Daumen jederzeit, sobald er angeschlagen hat, seine Stellung unter der Hand nehmen: sobald der zweite Finger die Anschlagbewegung ausführt, gleitet der Daumen, anstatt neben dem zweiten Finger sich nach oben zu drehen, vielmehr pfeilschnell unter den zweiten und dritten Finger, so daß seine Nagelspitze noch über den dritten Finger hinausreicht. Dabei muß er immer noch ein Stück von den Tasten abbleiben, um im Moment, wo er (nach dem dritten oder vierten Finger) anschlagen soll, noch einige Fallhöhe zu haben. Sowie der Daumen auf seiner Taste festen Fuß faßt, hebt sich die Hand leicht über ihn hinüber nach der anderen Seite. Man übe

Skalen langsam in der Art, daß jeder Anschlag zugleich die Vorbereitung des folgenden Anschlages wird, d. h. z. B. der zweite Finger schlägt d an und der dritte stellt sich in demselben Moment schlagfertig genau über e. Sobald übrigens von der langsamen Ausführung dieser Bewegungen zum schnelleren Skalenspiel übergegangen wird, hat jeder Ruck, jede stückweise Seitwärtsschiebung aufzuhören und die Bewegung des Unterarms wie die der Hand eine kontinuierliche zu werden. Das wird vielfach nicht genug beachtet, wie man überhaupt die Bedeutung der Bewegungen des Unterarmes für das Klavierspiel gewöhnlich unterschätzt. Der Lehrer bringt dem Schüler dieses stetige Fortgleiten oder Fortschieben des Armes und das dadurch bewirkte Fortziehen der Hand am sichersten bei, wenn er den Unterarm hinterm Handgelenk faßt und ihn mit der erforderlichen Geschwindigkeit seitlich bewegt, während der Schüler weiter spielt. Auch die aus zwei-, drei-, oder vier- und mehrtönigen Motiven gebildeten Gänge wie:
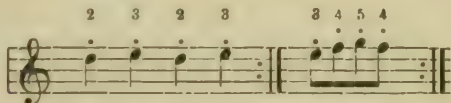

usw.

sind mit stetig seitwärts weitergeschobenem Arm ohne jeden Ruck zu spielen, was anfangs noch mehr Schwierigkeiten machen wird als das ruhige Tonleiterspiel. Alle die bisher erwähnten Spielfiguren (natürlich ausgenommen die mit festliegender Hand) sind, sobald sie mit Normalanschlag einigermaßen korrekt ausgeführt werden, auch mit Staccato-Anschlag zu üben, nicht gar zu langsam, weil sonst die Natur dieser Anschlagsweise nicht recht zur Geltung kommen kann; denn wenn auch ein Staccato-Anschlag eines einziges Tones oder Akkordes möglich ist, so besteht doch der eigenartige Reiz, die besondere Grazie des Staccato gerade darin, daß der Rückgang von dem einen Anschlage gleich wieder für den nächsten Anschlag benutzt wird, d. h. es ist falsch, zwischen den einzelnen Anschlägen mit der Handbewegung Ecken zu bilden, inne zu halten, vielmehr muß die Bewegung konstant weitergehen, so daß nur der Anschlag selbst gleichsam

eine Ecke bildet, aber, wie wir wissen (§ 10), ohne jeden Aufenthalt, gleichsam auf einem Punkte endend. Man beginne die Staccatoübungen mit Tonrepetitionen mit der Reihe nach wechselnden Fingern:

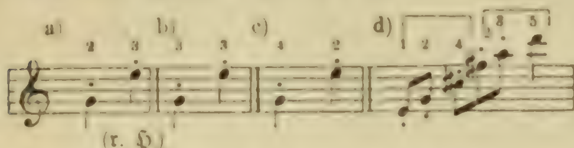


bei denen das Handgewicht jedesmal durch einen anderen Finger, aber stets nach derselben Taste dirigiert wird; es ist das leichter, als wenn es gleichzeitig nach einem anderen Finger und einer anderen Taste dirigiert werden soll, weshalb man Übungen wie

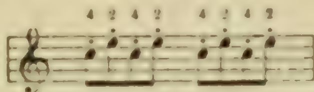


richtiger nach den Tonrepetitionen in Angriff nimmt. Doch ist ein peinliches Abwägen der Reihenfolge solcher Übungen ganz und gar nicht geboten. Man muß eine ungefähre Reihenfolge nach der Schwierigkeit allerdings einhalten, und eine Ordnung auch im Detail empfiehlt sich, damit man nicht gewisse Zweige der technischen Ausbildung vergißt — im übrigen aber ist vieles Pedanterie. Natürlich wird man Staccatoübungen zunächst nur im engsten Umkreise der Intervalle machen, deren Griffweite für den Normalanschlag bereits einigermaßen geläufig ist. Sobald aber zu Entfernungen übergegangen wird, welche für den Normalanschlag Spannung bedingen, erweist sich ein Vorzug des Staccato-Anschlages, nämlich daß (abgesehen natürlich vom doppelgriffigen Spiele) für ihn mäßige Entfernungen (besonders solche innerhalb der Oktave) leichter überwindbar werden, weil der Staccato-Anschlag Spannung überhaupt nicht kennt. Man braucht deshalb Intervalle wie die Sexte, Septime, Oktave beim Staccato-Anschlag keineswegs mit den Grenzfingern 1 : 5 oder auch nur 1 : 4 oder 2 : 5 zu bespielen, sondern kann dieselben ohne erhebliche Vergrößerung der Schwierigkeit mit

näherliegenden Fingerpaaren wie 1 : 3, 2 : 4, 3 : 5, ja mit Nachbarfingern (1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5 vlg. a) oder gar beide Töne mit demselben Finger nehmen (b); selbst ein Kreuzen der Figur (c) ist zu üben, das sogar gelegentlich auch praktisch zur Verwendung kommen kann (d):

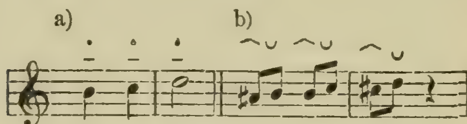


Die relative Leichtheit der Lösung dieser Aufgabe erklärt sich zur Genüge daraus, daß beim Staccatospiel stets das Handgewicht nach dem einzelnen Finger hin zu dirigieren ist. Wenn man auch niemals eine Figur in folgender Weise fortgesetzt spielen wird (rechte Hand):
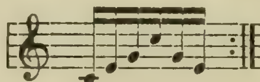


so muß doch eine solche Übung im höchsten Grade nützlich sein, weil sie den Spieler befähigt, nach Bedarf plötzlich (ohne Pause) in eine andere Handlage überzugehen. Daß die Entfernung auch weit über eine Oktave betragen kann, versteht sich, nur ist natürlich für weitere Sprünge bereits eine erhebliche Ausbildung des Ortsgefühles vorauszusetzen. In schnellerem Tempo tritt eine nahe Verwandtschaft des Staccato-Anschlages mit dem Seitenschlage hervor, in langsamerem erweist er sich dem Abzug verwandt. Beides ist sehr leicht begreiflich; denn der Bogen des in eins verschmolzenen Rückganges und Wiederhinschlages beim Staccato-Anschlag wird zum direkten Hinwerfen des Handgewichtes von einer Taste auf die andere in nächster Nähe der Tasten, wenn das Tempo einen längeren Zeitverbrauch verbietet und ist schließlich ohne eine geringe Drehung des Unterarmes nicht wohl ausführbar, d. h. muß zum Seitenschlage als Helfer seine Zuflucht nehmen; andererseits wird jedes gedehntere Staccato, d. h. nicht die langsamere Folge

scharf abgestoßener Töne, sondern vielmehr die Folge minder kurz gestoßener Töne, also das Halbstaccato, Portato (worüber weiter unten mehr), dadurch, daß das scharfe Zurückprallen von den Tasten wegfällt, das Pendeln der Hand im Handgelenk aber bleibt, dem Abzug so ähnlich werden, daß als einziger Unterschied schließlich der übrig bleibt, daß beim Portato nur je eine Tongebung, beim Abzug aber deren zwei auf eine Armhebung kommen. Man spiele die folgende Stelle (bei a) portato, die bei (b) mit Abzug je zweier Töne, und man wird die innige Verwandtschaft beider Spielweisen verstehen:



Mit zu den ersten Übungen gehören auch die mäßig schnellen Akkordbrechungen. Für das absolut schnelle Arpeggio erkannten wir Seitenschlag als unerläßlich (§ 11). Für mäßig geschwinde Akkordbrechungen im Legato ist dagegen mit Normalanschlag recht wohl auszukommen, wenn man die Seitwärtsschiebung des Unterarmes in der Richtung der Akkordbrechung zu Hilfe nimmt, wobei in der oben beschriebenen Weise die Hand sich horizontal im Handgelenk zu bewegen hat, so daß immer der gerade spielende Finger vollkommen geradeaus steht. Figuren wie:



sind nur ja nicht mit Oktavenspannung der ganzen Hand zu spielen, sondern stets nur mit der zur Erreichung des jedesmaligen Intervalls erforderlichen Spannung für die einander folgenden Finger, die sofort wieder zurückgeht, sobald der nächste Finger anschlägt. Nur so gelingt es, die Hand vor schneller Ermüdung und Steifheit zu schützen. Man denke auch nur ja nicht, daß man die Hand

vergrößern, ihr Spannvermögen erweitern könne, wenn man dieselbe lange in solch gespreizter Stellung beschäftigt; was zu erreichen ist, wird erreicht durch die Einzelspannung der Nachbarfinger, die ja bleibt (aber in stetem Wiederzurückgehen in spannungslose Lage), im übrigen aber kann durch die krampfhafte Einhaltung der Spannlage nur die Geläufigkeit geschädigt werden. Noch mehr als bei den mit der Oktave endenden kommt natürlich bei den mittels Untersetzen und Überschlagen verlängerten oder auch den gangartig ein Motiv fortschiebenden großen Arpeggien das seitliche Weiterschieben des Armes und die horizontale Bewegung der Hand im Handgelenk zur Geltung:



Diese wie jene sind auch mit Staccato-Anschlag zu üben und zwar im Interesse der bequemeren Auffassung der Motive mit einem Fingersatz, wie ihn die Ausführung mit Normalanschlag erfordert. Natürlich können wir hier nicht eine vollständige Entwickelung der Figuren geben, welche der Klavierspieler zu üben hat, um gegenüber allen Anforderungen, die die Praxis an ihn stellen kann, wohl vorbereitet zu sein. Vielmehr muß diesbezüglich auf die praktischen Übungswerke, besonders die grundlegenden „technischen Studien" verwiesen werden, deren prinzipiell wichtigste Formen die Normal-Klavierschule fortlaufend einschaltet und welchen die Hefte 2 und 2a der ergänzenden Materialien der Vergleichenden Klavierschule speziell gewidmet sind.

§ 19. Artikulation.

Auf einer genügenden Beherrschung der im vorigen erläuterten verschiedenen Anschlagsarten beruht in der Hauptsache die korrekte Verbindung und Trennung der Einzeltöne, die sogenannte Artikulation. Die vollständige Tonverbindung ist dem Klavier überhaupt versagt (§ 2), da die Stärke des Tones direkt nach dem Anschlage sofort schnell abnimmt;

gewissermaßen artikuliert also das Klavier immer, da es jeden neuen Ton sozusagen mit forzierten Einsatz beginnen läßt, eine Eigenschaft, die übrigens auch den Saiteninstrumenten des Altertumes (Kithara, Lyra) eigen war und doch nicht verhinderte, daß diese Instrumente viel höher geachtet wurden als die Blasinstrumente. Gerade darin, daß das Klavier (wie jene Instrumente) die Töne mehr andeutet als gibt, also die Phantasie in starke Mittätigkeit zieht, liegt ein eigenartiger Wert desselben. Zufolge der durch unsere Phantasie vermittelten Illusion sind wir also imstande, auch die ruckweisen Einsätze der Klaviertöne als ein gleichmäßiges Forttönen, als Legato zu verstehen, ja wir sind imstande, ein crescendo zu hören, wo nur die Anfänge der Töne gegeneinander verstärkt sind (durch stärkeren Anschlag), während für jeden einzelnen Ton immer wieder das unvermeidliche diminuendo erfolgt. Das Mittel, den Klavierton so gut wie möglich gleichstark forttönend zu gestalten, lernten wir schon kennen; es besteht in der Entfernung des Dämpfers von den Saiten der betreffenden Töne, sowie weiterhin auch von denen verwandter Töne (§ 2), d. h. wenn wir zunächst von dem mit den Füßen regierten Dämpfungspedal absehen, im fortdauernden Druck auf die Tasten, solange der Ton klingen soll. Dieser Druck, dieses energische Niederhalten der Taste ist das Charakteristische des Legato; derselbe ist nun beim Staccato-Anschlag nicht möglich, weil dessen Wesen gerade im Gegenteil beruht, wohl aber ist das Legato mittels Seitenschlages zu erzielen und beim Abzug ist es für die erste (die lange) Note selbstverständlich. Aber das, was wir oben Normalanschlag nannten, ist darum nicht etwa identisch mit dem, was andere Klavierpädagogen Legato-Anschlag nennen, begreift vielmehr die Möglichkeit sämtlicher anderen Artikulationsarten, d. h. man kann mit Normalanschlag (Knöchelgelenksanschlag) nicht nur legato, sondern auch staccato (das sogenannte Fingerstaccato) oder portato spielen, je nachdem man die Tasten durch den ganzen Notenwert fest niedergedrückt erhält, oder aber nur ganz kurz die Taste berührt, um sofort zurückzugehen, oder endlich für einen Teil des Notenwerts die Taste niedergedrückt erhält, dann aber (vor Beginn des nächsten Tones) los läßt.

Das Klavierspiel kennt aber noch andere mittlere Artikulationsarten, die ebenfalls mit Normalanschlag ausführbar sind, aber ohne Druck. Spielt man nämlich eine ziemlich schnelle Tonfolge ohne Druck, vielmehr nur mit nervigem Schlag jedes einzelnen Fingers, so entsteht eine fast staccato-artige Wirkung, ein Blitzen, Prickeln der einzelnen Töne, ähnlich etwa dem Spiel der Streichinstrumente mit von Note zu Note wechselndem Bogenstrich. Man nennt diese fortgesetzte Artikulation durch die schlagartigen Tonansätze non legato oder mezzolegato, auch wohl mezzostaccato oder quasi staccato (brillante, con bravura). Legt man nicht auf den Hinschlag, sondern auf den Rückgang den Hauptwert (wobei naturgemäß, da weder gedrückt noch nervig geschlagen werden soll, die Tonstärke nur gering ausfallen kann), so daß also (bei schnellem Spiel) die Finger in fortwährendem Zurückspringen begriffen sind, so entsteht die als „perlendes Spiel" oder leggiero, leggiermente bekannte Artikulationsweise. Dem Staccato-Anschlag ist wie gesagt das Legato an sich unmöglich, wenigstens schließen das reine Legato (mit durchgehendem gleichmäßigem, von Taste zu Taste übertragenem Druck) und der reine Staccato-Anschlag (mit durch Armhebung von den Tasten gehobener und wieder gegen dieselben geworfener Hand) einander aus. Wohl aber ist es möglich, während ein Finger eine Taste niederhält, den Unterarm nach Art des Staccato-Anschlages leicht zu heben und einem anderen Finger den Impuls zum Staccato-Anschlag zu geben. Solches Abstoßen eines Tones von einem gehaltenen aus ist nicht mit dem Abzug zu verwechseln, da bei letzterem nicht ein Hinwerfen der Hand nach dem anzuschlagenden Tone, sondern im Gegenteil ein Wegziehen während des Anschlages charakteristisch ist. In anderen Fällen wird man statt dieses halbgefesselten Staccato-Anschlages das Abstoßen mittels Normalanschlag vorziehen, das ebenfalls mit dem Abzuge nichts gemein hat. Eigenartige Mischungen der Anschlagsarten zur Erzielung einer besonderen Art der Artikulation bedingt auch das sogenannte Cantabile-Spiel, bei welchem die Hand in allen Teilen ziemlich lose zu halten ist, d. h. weder das Handgelenk fixiert, noch die Finger fest ge-

formt. Die einzelnen Melodieanschläge erfolgen mittels einer Art Staccato-Anschlag, d. h. mittels Impulses vom Unterarm, aber der Finger, welcher den Anschlag auszuführen hat, verhindert den Rückprall durch festes Anschmiegen an die Taste, mit anderen Worten: der Staccatoschlag wird stets in Fingerdruck umgesetzt, währenddessen, da das Handgelenk nicht fixiert ist, ein neuer Staccato-Anschlag sich vorbereitet. Die innere Verwandtschaft dieser Art von Artikulation mit dem oben (§ 13) gekennzeichneten Attacca-Ansatze ist einleuchtend. Es ist auch möglich, mit einer Hand zweierlei Artikulationsweisen gleichzeitig auszuführen, jedoch innerhalb eng gezogener Grenzen; das Spiel polyphoner Sätze stellt zur Darlegung der thematischen Arbeit so mancherlei Anforderungen, daß wir es hier nicht unternehmen können, dieselben auch nur annähernd zu erschöpfen (vgl. des Verfassers „Technische Vorstudien für das polyphone Spiel", Leipzig, Steingräber). Ist sich aber der Spieler über die Natur der einzelnen Anschlagsarten und ihre Beziehungen zur Artikulation der Töne klar geworden, so wird ihn die mit der Übung wachsende Routine instand setzen, jederzeit das rechte Mittel zur Anwendung zu bringen.

§ 20. Fingersatz.

Bezüglich der Wahl des Fingersatzes (der Applikatur) beim Klavierspiel herrscht unter den Pädagogen keineswegs allgemeine Übereinstimmung. Es stehen da einander vielmehr zwei gegensätzliche Anschauungsweisen feindlich gegenüber, entsprechend den oben charakerisierten Divergenzen der Meinungen über die größere Vorzüglichkeit der ruhigen oder der beweglichen Hand. Man kann dieselben als alte und neue Schule des Fingersatzes unterscheiden. Repräsentanten der neuen Schule sind Liszt, Tausig, Bülow, sowie von Herausgebern besonders noch Lebert und Faißt, H. Scholtz, Klindworth, H. Germer, J. Jiránek, während die alte Schule in Louis Köhler vielleicht ihren letzten extremen Vertreter hatte. Die alte Schule geht von der Ansicht aus, daß jede Verrückung der Hand aus ihrer Lage Unruhe ins Spiel bringen und die Treffsicherheit

vermindern müsse, während die neue Schule meint, daß eine durchgeführte Richtung der Handstellung nach der jeweilig anzuschlagenden Taste, also eine fortwährende nicht plötzliche ruckweise Lagenveränderung die sicherste Garantie nicht nur für ein gleichmäßiges glattes Spiel, sondern auch für erhöhte Treffsicherheit geben. Wir haben bereits oben unseren Standpunkt umschrieben und uns zur neuen Schule bekannt. Zur Motivierung gerade in bezug auf den Fingersatz sei noch darauf hingewiesen, daß das Spiel notwendig unangenehme Rucke aufweisen muß, wenn das angestrebte Verharren in einer Lage nicht mehr möglich ist und in eine andere gegangen werden muß; dem Prinzip der alten Schule entspricht weder das seitliche Fortschieben der Hand beim Tonleiter- und großen Arpeggienspiel, noch der Fingerwechsel bei Tonrepetitionen, noch auch die Anwendung des Seitenschlages und des Abzuges, ja selbst vor dem Staccato-Anschlag hat die alte Schule eine gewisse Scheu und sucht, wo nur immer denkbar, mit dem Normalanschlag allein durchzukommen. Die ganze Spielweise ist daher nach der alten Schule eine zwar ruhigere, d. h. äußerlich weniger verschiedenartige Bewegungen aufweisende (dafür aber gelegentlich plötzliche eckige Änderungen bedingende) aber auch steifere und weniger lebenswahre, weniger ausdrucksvolle als die der neuen Schule. Es ist aber nicht nur die Beweglichkeit à tout prix, was die neue Schule im Gegensatz zur alten anstrebt; sie wechselt die Handstellung nicht möglichst oft, um sie eben zu wechseln, sondern sie hat dabei zwei wohl zu unterscheidende Gesichtspunkte im Auge:

I. nicht denselben Finger in allzuschneller Folge für dieselbe Taste wieder zu benutzen, weil sonst die Taste, resp. der Finger leicht versagt, wenigstens nicht hinreichend den Ausdruck beherrscht.

II. die Handlagenwechsel nach Möglichkeit in Einklang zu bringen mit den natürlichen Gliederungen der musikalischen Gedanken (d. h. mit der Phrasierung).

Daß neben diesen unterscheidenden die nächstliegenden für die alte Schule bestimmenden Regeln ihre Gültigkeit behalten, versteht sich von selbst, d. h.

a) man bespielt nebeneinander liegende Tasten im allgemeinen mit nebeneinander liegenden Fingern und überspringt, wo man keinen größeren Spannraum als den einer Quinte (Fünffingerlage) zu begehen hat, so viele Finger als Untertasten zu überspringen sind,

b) man sucht bei Tonleitern und Arpeggien, die sich über mehrere Oktaven erstrecken, für die gleichnamigen Töne dieselben Finger zu gewinnen,

c) man bevorzugt für das Bespielen der Obertasten die drei langen Mittelfinger und beschränkt die beiden kurzen (1, 5) im allgemeinen auf das Spiel der Untertasten.

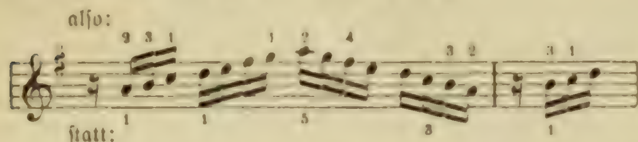
Für die Tonleitern und Harpeggien ergeben sich die Fingersätze aus dem Prinzip, unterzusetzen auf eine Untertaste, die einer Obertaste folgt und überzuschlagen auf eine Obertaste, die einer Untertaste folgt (weil in beiden Fällen der Weg kürzer ist als beim Übergange von Untertaste zu Untertaste oder von Obertaste zu Obertaste; sehr schwer und nur mittels schneller Vorschiebung bzw. Zurückziehung der Hand möglich ist das Untersetzen von Untertaste zu Obertaste).

Der Fingersatz der Tonleitern mit nur wenigen Obertasten, der sogenannte C-dur- oder Hauptfingersatz ist an sich verständlich, wenn man ihn zunächst nur bis zur Oktave ins Auge faßt:

5 4 3 2 1, 3 2 1 und **1 2 3, 1 2 3 4 5**

denn es sind acht Tasten zu bespielen, d. h. außer den fünf Fingern, welche die Hand hat, brauchen wir drei. In der Richtung vom fünften zum Daumen (rechts abwärts, links aufwärts) werden daher die fünf Finger 5 4 3 2 1 zunächst der Reihe nach verbraucht und sodann drei weitere durch Übersetzen des dritten über den Daumen zur Ergänzung herangezogen; da nach dem fünften Finger nicht wohl untergesetzt werden kann, so werden in der Richtung vom Daumen zum fünften (rechts aufwärts, links abwärts) erst die drei Hilfsfinger vorausgeschickt und dann der Daumen nach dem dritten Finger untergesetzt, so daß nun fünf folgen können. Dieser Fingersatz ist nicht nur für die

C-dur-Tonleiter, sondern überall da am Platze, wo nicht die Obertastenverhältnisse gebieterisch einen anderen fordern. Viele Klavierpädagogen halten an dem Grundsatze fest, daß jede Tonart einen ihr speziell eigenen Fingersatz bekommen müsse, der nach Möglichkeit gewählt wird, gleichviel wo eine Tonleiterpassage ansetzt und endet z. B.*)
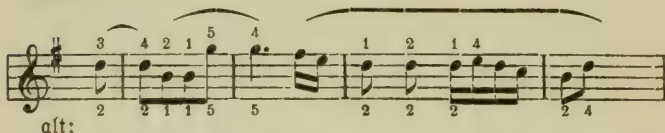


Es ist das eine pädagogische Verirrung, die von dem nicht ungereimt scheinenden Satze ausgeht, daß man den Spieler etwas Positives an die Hand geben müsse, damit er nicht im gegebenen Moment im Zweifel gerate, welchen Fingersatz er nehmen soll und darüber ins Stocken komme. Das ist aber ein Fehlschluß: nicht die Tonart ist das positive, woran er sich zu halten hat, sondern vielmehr sind dies die Terrainverhältnisse der Tastatur; durch die jahrelangen Übungen kommt der Klavierspieler dahin, einer Passage beim schnellen Übersliegen ihrer Konturen sofort ihre Terrainverhältnisse, d. h. die Anforderungen anzusehen, welche sie bezüglich des Fingersatzes an die Hand stellt. Das fis und cis einer D-dur-Tonleiter sind nicht sowohl Merkzeichen, den Fingersatz von D-dur zu nehmen, als vielmehr direkt selbst Orientierungspunkte für die Finger, wenn auch nicht gerade Zeichen, daß bei diesen Tonen übergeschlagen, resp. nach ihnen untergesetzt werden muß, so doch jedenfalls Warnungen, daß etwa der Daumen und kleine Finger auf diese Tone kommen könnten. Von diesen freien Gesichtspunkten aus sind die Fingersätze der Skalenübungen in den Klavier-Studienwerken des Verfassers angelegt. Übrigens genügt der Hinweis auf die erste und zweite Etude von Czernys Schule der Geläufigkeit, die praktische Wertlosigkeit der Anerziehung eines ein für allemal festliegenden Fingersatzes für jede Tonart zu begreifen.
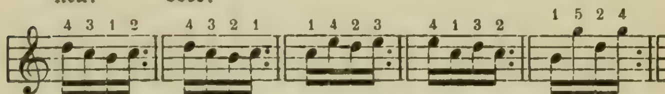
*) Wir geben alle Beispiele für die rechte Hand; die Konsequenzen für die linke sind stets aus der einfachen Umkehrung jedes Beispiels zu ziehen.

Sehen wir nun einmal etwas genauer nach, welche Abweichungen von den alten Fingersätzen die beiden oben aufgestellten Prinzipien mit sich bringen, so sind die auffälligsten der aus dem ersten resultierenden etwa die folgenden:

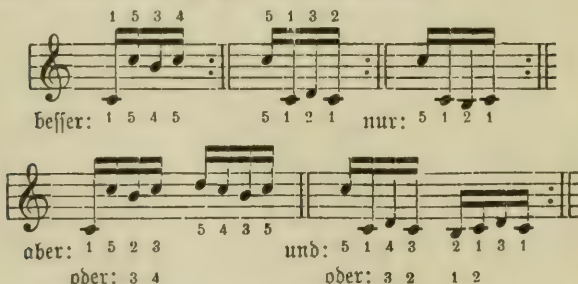
1. Wo derselbe Ton zwei= oder mehrmal nacheinander vorkommt, wendet die neue Schule Fingerwechsel, oder wie man sagt, Wechselfinger an, z. B. (Clementi):



2. Figuren, die einen Ton oft wiederholen mit Zwischenschiebung nur eines anderen, werden womöglich mit zweierlei Fingern für denselben Ton gespielt:

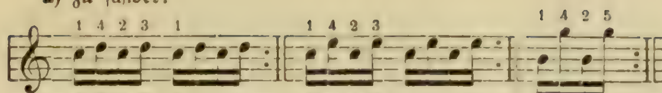


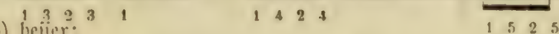
Natürlich treten oft genug wichtige Hinderungsgründe der Durchführung dieses Prinzipes in den Weg, so z. B. zu große Spannungen überhaupt allzugroße Lagenveränderungen in zu schneller Folge:



Der Triller würde ebenfalls hierher gehören und sogar für beide Töne Wechselfinger fordern, desgleichen jedes zweitönige Tremolo:

a) zu schwer:

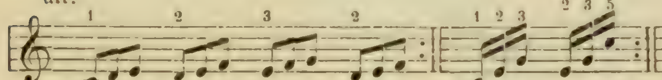




b) besser:

Allein gerade für diese Figuren sind streng durchgeführte Wechselfingersätze, die gar nichts Bleibendes behalten, sondern jede Taste jedesmal mit einem anderen Finger anschlagen (a), gar nicht beliebt und in der Tat nicht sehr zu empfehlen. Dem Prinzip des Wechselfingersatzes wird wohl durch die Erleichterung bei b) genügend Rechnung getragen. Anders steht es mit Figuren, die ein Motiv im bescheidenen Umkreise hin und her schieben, z. B.:

alt:



neu:

alt:



neu:

alt:



neu:

alt:



neu:

3. Doppelgriff-Folgen, bei denen Tonrepetitionen durch Nachrücken der einen Stimme in die Tonhöhe der anderen vorkommen, bedingen, wenn es die Spannungsverhältnisse erlauben, für dieselben Wechselfinger, z. B.:

alt:

neu:

alt:

neu:

4. Im Staccato werden natürlich für jeden Doppelgriff oder Akkord die bequemsten Finger genommen, mit steter Berücksichtigung des Fingerwechsels für Tonrepetitionen, also:

alt:

oder:

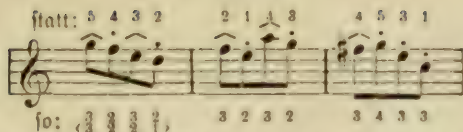
oder gar:

Frappant ist auch der Unterschied der Spielweise stufenweise sich erweiternder oder verengender Doppelgriffe:

alt:
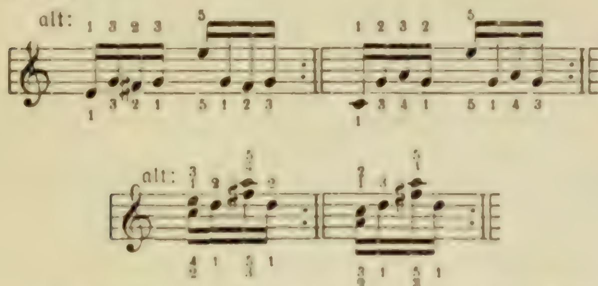
neu:

5. Wie der Fingerwechsel auf der repetierten Taste das sichere Ansprechen verbürgt, so zwingt die Benutzung desselben Fingers für verschiedene Tasten zur Ausführung des Staccato, verhindert also eine nicht gewünschte Bindung. Ähnlich dient eine scheinbar unnütz komplizierte Fingerfolge wie diese:

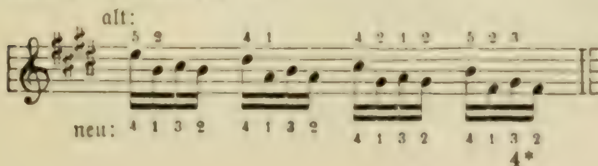


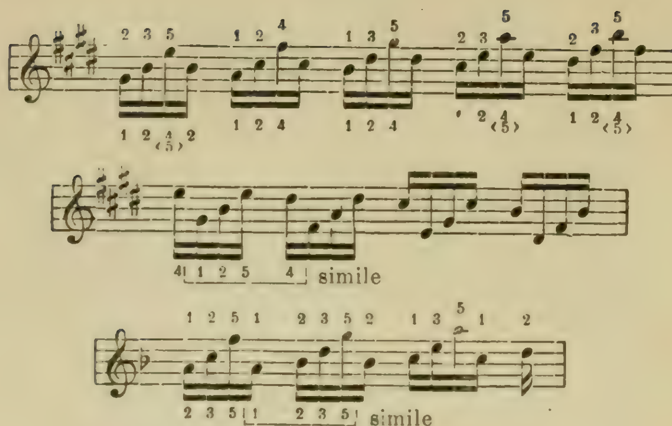
einer akkuraten Ausführung der vorgeschriebenen Artikulation.

6. Das bei der hier entwickelten beweglichen Spielweise so bequeme Heranziehen des Daumens zum Spiel nach jedem der Mittelfinger ermöglicht ebenfalls eine größere Anzahl sehr fördersamer und zuverlässiger neuer Fingersätze wie:



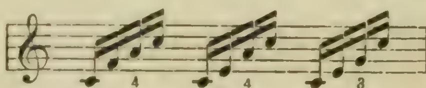
7. Ein geringfügigerer Unterschied zwischen alter und neuer Methode ist die vermehrte Benutzung des Daumens und kleinen Fingers für das Obertastenspiel; denn dieselbe ist kaum wirklich etwas Neues, wenn man statt an Hummel und Clementi vielmehr an J. S. Bach denkt, dessen Musik in ausgedehntestem Maße das Spiel des Daumens auf den Obertasten bedingt. Im homophonen Stile, in einstimmigen Passagen ist dagegen allerdings der Unterschied ziemlich stark hervortretend, sofern man es heute vorzieht, Gänge, die ein Motiv festhalten, womöglich mit Beibehaltung des gleichen Fingersatzes für das Motiv zu spielen, z. B.:





§ 21. Akkordfingersatz.

Die allgemeinen Normen für den Fingersatz von Akkordbrechungen sind sehr einfach und leicht verständlich. Dreiklangs-Arpeggien im Umfang der Oktave erfordern vier Finger und zwar stets den Daumen, zweiten und kleinen Finger; für die Wahl des dritten oder vierten Fingers für den dritten Ton gelten die Bestimmungen: die Terz wird mit 4 5, die Quarte mit 3 5 gegriffen, z. B.:
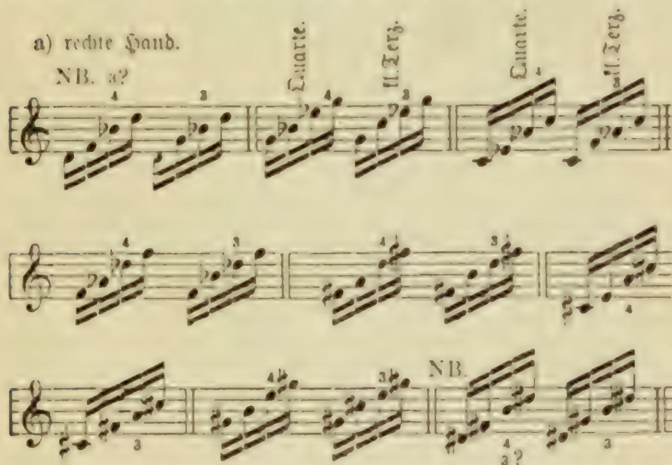


Diese Bestimmung ist aber nicht ganz genügend; denn es gibt Terzen, deren Spannweite von derjenigen der Quarten (besonders der Quarten fis h und f b) sich kaum merklich unterscheidet und für welche daher unter Umständen der Griff 3 5 richtiger wird. Terzen dieser Art sind alle aus einer Ober- und einer Untertaste bestehenden großen Terzen:

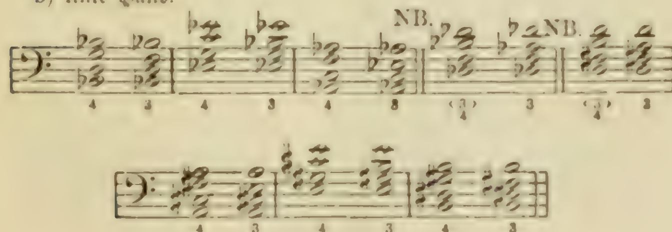


Diese überweiten Terzen werden sowohl im Akkordgriff als im Arpeggio mit 3 5 statt 4 5 gegriffen, sobald sie neben einer kleinen Terz liegen; liegen sie aber neben einer Quarte, so werden sie durchaus mit 4 5 gegriffen, da die Quarte für 2 3 noch unbequemer wäre als die überweiten Terzen für 4 5. Nur die beiden engsten Quarten

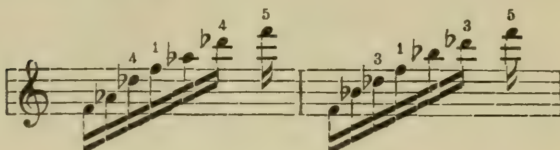


geben zu erneutem Zweifel Veranlassung, d. h. es erscheint, wenn sie neben der überweiten Terz liegen, ungefähr gleich, ob man 1 2 3 5 oder 1 2 4 5 für den Griff nimmt:

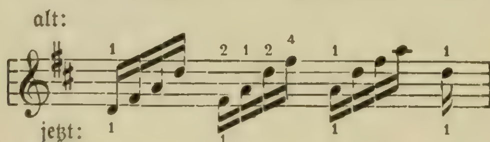




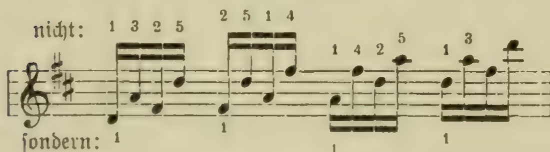
Diese Regel gilt ebenso für durchgehende große Arpeggien z. B.:



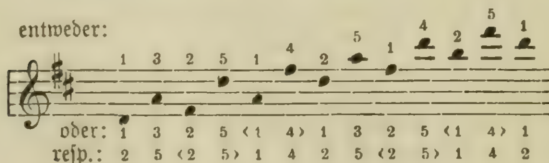
Im Akkord fortrückende Arpeggien mit Oktavenumfang werden heute durchweg mit den Daumen beginnend gespielt:



Das gleiche gilt für die geknickten Formen derselben:



Die großen (fortlaufenden) geknickten Arpeggien spielt man am besten je nach der Taktart verschieden; die beiden Fingersatzmöglichkeiten sind (rechte Hand):



Man wird sich instinktiv so einzurichten suchen, daß man für die gleichnamigen Töne dieselben Finger gewinnt, sobald sie unter gleichen rhythmischen Verhältnissen wiederkehren, also:

(2/4 3/4 C)

1 3 2 5 1 4 2 5 1 4 2 5 1

aber:

(3/8 6/8 6/16)

1 3 2 5 1 4 1 3 2 5 1 4 1

8va
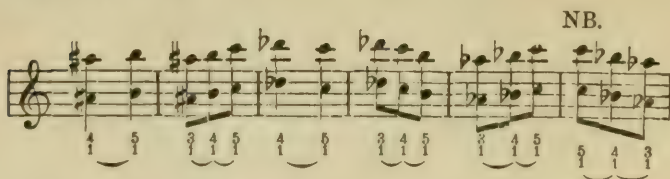
und:

1 4 2 5 2 5 simile

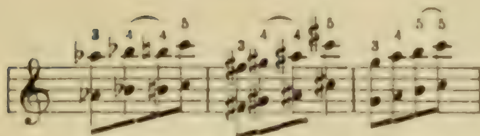
§ 22. Doppelgriffiges Spiel.

Beim doppelgriffigen Spiel ist nicht mehr wie beim einstimmigen mit dem Untersetzen des Daumens unter den zweiten, dritten oder vierten Finger resp. mit dem Überschlagen des zweiten, dritten oder vierten Fingers über den Daumen auszukommen. Zwar bleibt dasselbe auch hier die Grundlage für jede stärkere Lagenveränderung der Hand im Legato; aber natürlich kann der Fingersatz 3 1 oder 4 1 immer nur einer Stimme zugute kommen, während eine zweite das Überschlagen oder Überdrängen des vierten oder dritten Fingers über den fünften oder auch das des dritten über den vierten resp. umgekehrt das Untersetzen des fünften unter den vierten oder dritten, oder des vierten unter den dritten zu Hilfe nehmen muß. Bezüglich des Fingersatzes am einfachsten ist von allen doppelgriffigen Spielarten das Oktavenspiel. Oktavenspannung ist normalen Händen nur mit den Fingern 1 : 5, 1 : 4 und 1 : 3 möglich; deshalb kommen fürs Oktavenspiel tatsächlich nur diese in Betracht. Da man mit 1 : 4 und 1 : 3 bequemer als mit 1 : 5 und mit 1 : 3 bequemer als mit 1 : 4 die Obertaste erreichen kann, so ist die Regel einfach genug: die Folge Obertaste Untertaste wird nie mit 5—4 oder

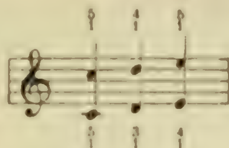
4—3, sondern stets mit 4—5 oder gelegentlich 3—4 bespielt, also z. B.:



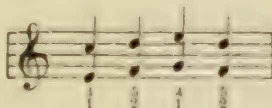
Hier ist in all den Fällen, wo der fünfte unter den vierten oder der vierte unter den dritten zu greifen hat, dies darum ziemlich leicht, weil der Finger, unter den gegriffen werden soll, ganz flach gestreckt ist, der andere also sich nur einigermaßen zusammenzuziehen braucht. Der Daumen hat dabei eine Bewegung auszuführen, der wir bisher noch keine spezielle Beachtung geschenkt haben, nämlich ein schnelleres Gleiten von einer herabgedrückten Taste auf eine nicht herabgedrückte hinüber. Das ist leicht auszuführen von Obertaste zu Untertaste (da die herabgedrückte Obertaste einerlei Niveau mit der nicht herabgedrückten Untertaste hat), aber schwer von Untertaste zu Obertaste, da der Lagenunterschied zwischen Ober- und Untertaste durch das Herabdrücken der letzteren noch vergrößert ist: von einem eigentlichen Gleiten kann daher in solchen Fällen (ob bei NB.) nicht die Rede sein, vielmehr wird der Daumen möglichst schnell empor- und hinübergehoben, wobei die gewöhnliche Rückgangs- und Anschlagsbewegung des Daumens mit seitlicher Fortschiebung der Hand durch den Arm zusammenwirken. Beim wirklichen Gleiten fällt die Anschlagsbewegung des Daumens ganz fort, derselbe bleibt festgeformt mit fortdauerndem Druck bei fixiertem Handgelenk auf der Taste und wird unter Fortdauer seines Druckes durch den Arm auf die neue Taste gezogen. Dieses Gleiten kommt in ausgedehnterem Maße auch für den ganzen Griff 1 5, 1 4 oder 1 3 zur Anwendung, wo dann das über den Daumen Gesagte auch für den anderen Finger gilt. Gewöhnlich gleitet man nur von Ober- zu Untertaste, oft aber auch von Unter- zu Unter- oder von Ober- zu Obertaste, nur nicht von Unter- zu Obertaste:



Für Sextengänge (wie auch für Gänge in verminderten Quinten und reinen Quarten) kommt zu den für Oktavengänge anwendbaren Fingersätzen nur ein neuer hinzu, nämlich 2 : 5; dieser ist für mittlere Hände schon ziemlich anstrengend, besonders wenn es gilt mit 1 : 4 über 2 : 5 hinauszugreifen, also mit dem Daumen unter den zweiten unterzusetzen und mit dem vierten über den fünften überzuschlagen. Beim Oktavenspiel ist das Übersetzen des vierten und selbst des dritten über den fünften leicht:

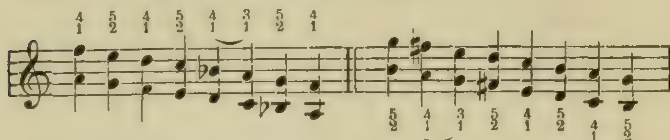


weil gleichzeitig damit der Daumen gleitet, also das Einziehen des fünften Fingers möglich wird. Bei Sexten dagegen, wo die Finger 1 und 2 miteinander wechseln und nur dann der Daumen gleitet, wenn auch 1 : 3 mit angewandt werden soll, muß sich der fünfte ganz flach umlegen, um dem vierten ein gebundenes Übergreifen zu gestatten:

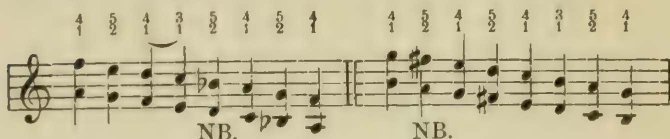


Ebenso schwer ist der Rückweg des fünften unter den vierten Finger. Wie bei den Oktavengängen so wird auch bei den Sextengängen das Setzen des fünften Fingers auf Obertasten nach Möglichkeit gemieden; da indes hier durch die Mithilfe des zweiten Fingers die Möglichkeit vorliegt, auch den Daumen auf Obertasten zu meiden, so stellt sich die Praxis schließlich so, daß nur nicht Daumen und fünfter

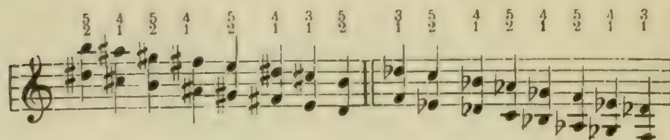
Finger gleichzeitig auf Obertasten gebracht werden, wohl aber der Daumen allein oder der fünfte allein. Nur bei wenigen Tonarten ist es möglich, die Obertaste jedesmal mit dem vierten oder zweiten Finger zu nehmen.



Allein auch für diese erachtet man es mit Recht nicht für fehlerhaft, den fünften oder den Daumen auf die Obertaste zu bringen:



und bei Tonarten mit mehr Vorzeichen ist es selbstverständlich:



Im allgemeinen gilt als Regel, daß man bei allen doppelgriffigen diatonischen Skalen einmal innerhalb der Oktave den dritten Griff (für Oktaven, Sexten und Quarten 1 : 3, für Terzen 3 : 5) heranzieht, im übrigen aber mit den beiden Hauptgriffen wechselt. Natürlich sucht man sich für die Folge der drei Griffe die günstigste Stelle aus, d. h. die, wo weder der fünfte, noch der Daumen eine Obertaste zu spielen haben, was aber auch nicht überall durchführbar ist (vgl. das letzte Beispiel).

Gänge in verminderten Quinten (bzw. wechselnden verminderten Quinten und übermäßigen Quarten), welche meist die andere Hand zu verminderten Septimenakkord-Gängen ergänzt, desgleichen solche in reinen Quarten (unter

welche regelmäßig die linke Hand Terzen fügt, s. d. folgende Beispiel) werden mit denselben Fingersätzen gespielt wie Sextengänge. Wir können daher die Mitteilungen von besonderen Beispielen sparen, da sie nichts Neues bringen. Nur zur Erinnerung sei je ein Anfang gegeben:

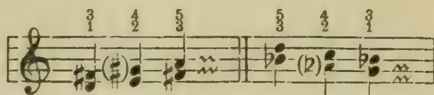
a) b)

Für alle chromatischen Skalen, sowohl in Oktaven als in Sexten, verminderten Quinten (untermischt mit übermäßigen Quarten), reinen Quarten und kleinen Terzen, wird der dritte Griff zweimal genommen und zwar bei denjenigen, wo er ein Gleiten des Daumens bedingt, immer an den Stellen, wo zwei Untertasten einandrr folgen:

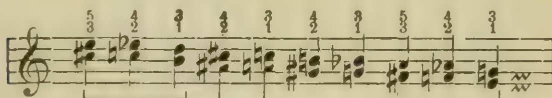
Für die Terzenskalen fällt das Gleiten weg, da alle drei Griffe gegen ihre Nachbarn mit frischen Fingern auftreten. Der Hauptfingersatz der Terzenskalen ist $^{4}_{2}$ $^{3}_{1}$; nur an einer Stelle fordert die diatonische und an zwei Stellen die chromatische Skala auch den dritten Griff $^{5}_{3}$. Die diatonischen Skalen richtet man möglichst so ein, daß bei der vollständigen Folge $^{5}_{3}$ $^{4}_{2}$ $^{3}_{1}$ sowohl 5 als 1 auf Untertasten treffen, d. h. bei Tonarten mit vielen Vorzeichen bringt man sie an die Stelle der drei Obertasten:

resp.

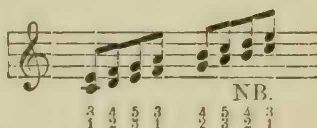
also den Daumen der rechten Hand auf e, eis, f oder fes und den fünften Finger auf h, his, c oder ces; in Tonarten mit nur wenigen Vorzeichen nimmt man den dritten Finger auf b resp. fis:



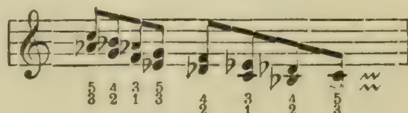
Die chromatische Terzenskala nimmt am zweckmäßigsten an denselben Stellen 3 2 1, an welchen die einstimmige chromatische Skala es nimmt, d. h. an den Stellen, wo die zwei Untertasten (f e, c h) einander direkt folgen:



Noch sei auf eine zwar minder gebräuchliche, aber sehr empfehlenswerte Applikatur der Terzentonleiter hingewiesen, nämlich mit zweimaliger Folge der drei Griffe und einmaliger Einschaltung von $\frac{4}{2}$:



Dieses eingeschaltete $\frac{4}{2}$ findet sich zuerst in Hummels Großer Klavierschule (1828). Dasselbe ist indes nur in der Richtung nach der Kleinfingerseite zu einwandfrei; für Tonleitern mit vielen Obertasten ist es aber auch nicht rückwärts gerade unpraktikabel:



§ 23. Entwicklung von Geläufigkeit, Kraft und Nüancierungsfähigkeit der Finger.

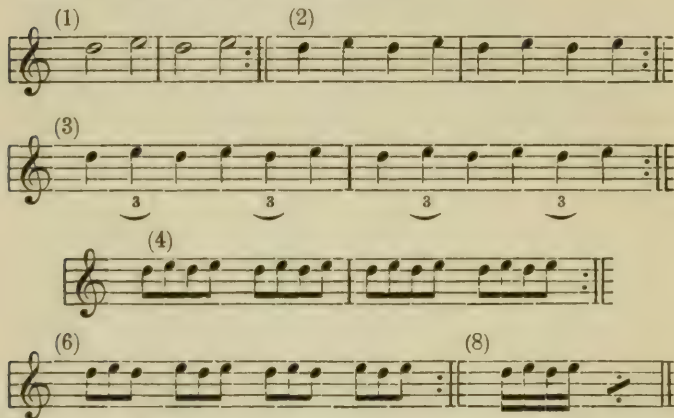
Wenn auch die Entwicklung des Ortssinnes und der Treffsicherheit bei allen Anschlagsmodifikationen und Artikulationsarten einen wesentlichen Bestandteil der Geläufigkeit in weitestem Sinne bildet, so gibt es doch noch besondere Mittel die im engeren Sinne sogenannte Geläufigkeit zu entwickeln, d. h. die Fähigkeit, Anschlagsbewegungen einander in großer Schnelligkeit folgen zu lassen. *Diese eigentlichen Geläufigkeitsübungen* bestehen nicht im Üben sehr schneller Passagen (wenigstens wird ein solches erst auf einer höheren Stufe wirklichen Nutzen bringen, wenn der Zweck schon zum großen Teile erreicht ist), sondern vielmehr *in den allmählich im Tempo gesteigerten Übungen der Urelemente, aus denen sich Passagen zusammensetzen.* Bereits oben (S. 46) wiesen wir auf die Wichtigkeit *der Übung des wechselnden Anschlages der Nachbarfinger* hin, als es sich zunächst um die Entwicklung des Ortssinnes handelte; dieselben Übungen bilden aber auch die Grundlage der Geläufigkeit, und zwar in deren beiden Hauptformen als *Tonleiterspiel* und *Arpeggienspiel.* Man übe daher mit ganz besonderem Fleiße folgende Anschläge (a. in Fünffingerlage, b. mit Terzenspannung der Nachbarfinger):

1) a. und: b. 2) a.

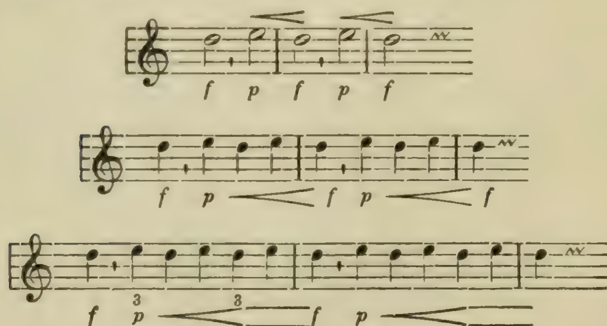
b. 3) a. b.

und zwar alle *Nachbarfinger-Paare in ganzer Untertastenlage* (1), *in halber Obertastenlage* (2) *und ganzer Obertastenlage* (3). Diese Übungen mache man *mit jedem Fingerpaare bis zur Ermüdung,* zuerst in halben Noten, dann in Vierteln, Viertel-Triolen, Achteln,

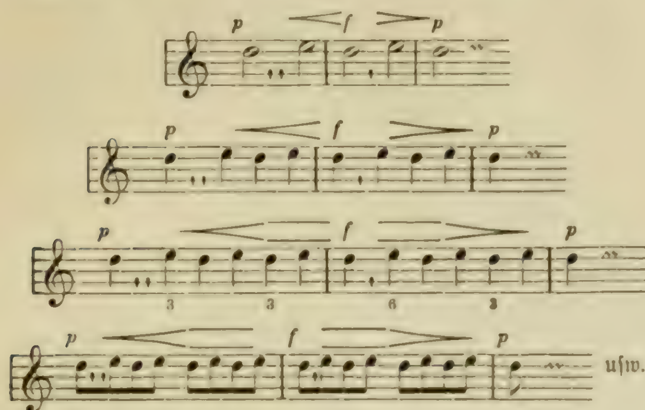
Achtel-Triolen, Sechzehnteln usf., soweit sie ganz klar und deutlich herauskommen; die schnellen Anschlagsfolgen sind dabei aber nicht als Übung, sondern nur als Probe aufs Exempel anzusehen, d. h. man erprobt damit, was man schon kann, was man gelernt hat. Der Hauptnachdruck ist also dauernd auf die langsamen Anschläge (2 und 3 auf jede Zählzeit von 80 M. M.) zu legen:



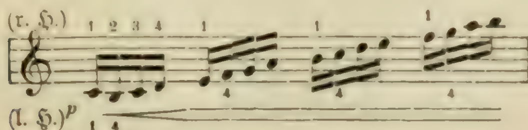
Mit diesen Übungen sind nun aber dynamische Studien zu verbinden, d. h. die Anschläge sind gegen einander abzustufen, vom ganz schwachen bis zum möglichst starken, zunächst die langsamsten zu zwei und zwei, sodann die schnelleren zu vier und vier, und sechs und sechs:

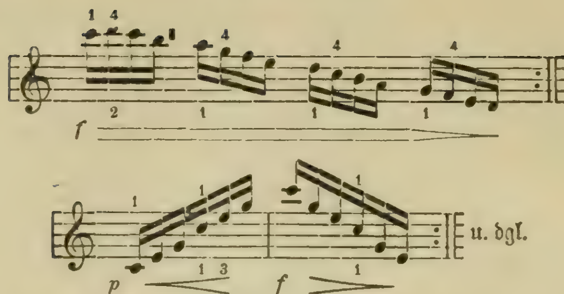


sodann ein Takt gesteigert, der zweite zurückgebildet (diminuendo):



Bei allen diesen Übungen, auch denen mit Terzenspannung der Nachbarfinger, ist Seitenschlag durchaus ausgeschlossen (welcher dagegen für das schnelle Tremolo der Fingerpaare 1 : 3, 2 : 4, 3 : 5 eintritt, auch wenn dieselben nur Terzenspannung haben); nicht nur gestattet, sondern erforderlich und daher besonders zu üben ist dabei die Hilfe des Armdrucks (ohne ernstlichere Steifung des Handgelenkes) zur Erzielung des forte. In dieser Beihilfe des Armdrucks liegt keinerlei Gefahr für die Geläufigkeit; das Anwachsen und Abnehmen dieses Druckes, je nach Bedarf, ist ja weit entfernt von irgendwelcher Steifheit und Starrheit, es ist auch eine Bewegungsform, die sehr geübt sein will, um jederzeit zu Gebote zu stehen. Wie Triller und Tremolo der Nachbarfinger, sind sodann auch die aus ihnen entwickelten Skalen und Arpeggien crescendo und decrescendo zu üben:





Ganz besonders fördersam für die Erwerbung der völligen Herrschaft über einen ausdrucksvollen Vortrag ist das Üben kurzer Motive oder auch fortlaufender Figuren mit Veränderung der Stellung im Takt und daher veränderter Dynamik. Man beginne mit einfachen Akkordbrechungen und Gängen, deren Motiv nur wenige Töne hat:

1. a) b)

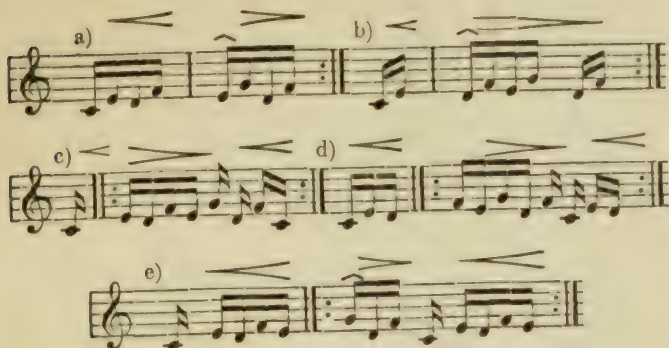
c) 2. a)

b)

c)

d)

sodann gehe man dazu über, Fünffingerübungen in ähnlicher Weise im Takt zu verschieben, z. B.:



So trocken die Übungen sind, so große Wunder wirken sie; denn sie befähigen den Schüler, den Ausdruck, den er einem musikalischen Gedanken geben möchte, wirklich zu geben, besonders wenn er unter Aufsicht eines befähigten Lehrers dem crescendo ein ganz geringes stringendo und dem diminuendo eine gelinde Dehnung gesellt (welche letztere am stärksten sich für die dem Taktstrich unmittelbar folgende Note bemerklich macht). Durch diesen Wechsel zwischen positiver (crescendo-stringendo) und negativer (diminuendo-calando) Entwicklung treten die Motive plastisch heraus, gewinnen Leben und packende Wahrheit.

Aber nicht die Übungen allein vermögen die Geläufigkeit, Treffsicherheit und Kraft zu entwickeln. Vorausgesetzt natürlich, daß überhaupt musikalische Naturanlage vorhanden ist, gehört vor allem eins zur Erlangung pianistischer Qualitäten: eine vernünftige Lebensweise. Wer nicht gesunde Nerven und Muskeln hat, und wer nicht das Seine tut, sie sich zu erhalten, der muß den Mühen des Studiums erliegen. Zu einer solchen rationellen Lebensweise gehört außer guter Ernährung, fleißiger Bewegung in freier Luft, kalten Bädern, Turnen (und wäre es nur Schrebersche Zimmergymnastik) vor allem eine richtige Einteilung der Übungszeit.

§ 24. Zeiteinteilung für die Übungen.

Erstens darf nicht zu lange aber auch nicht zu kurze Zeit auf einmal geübt werden;

zweitens muß die Reihenfolge der Übungen so eingerichtet werden, daß das Interesse bis zuletzt wach bleibt;

drittens muß jede Übung hinreichend lange geübt werden, daß sie etwas nützt, und

viertens müssen die Übungen sich derart ergänzen, daß jederzeit die Technik nach allen Richtungen gleichmäßig fortentwickelt wird.

Bezüglich der ersten Vorschrift ist zu bemerken, daß ein Anfänger, der täglich nur eine Stunde übt, diese nur in zwei gleiche Teile zerlegen darf, d. h. er darf die eine halbe Stunde des Morgens und die andere halbe Stunde des Abends üben, stehen ihm $1^1/_2$ Stunde zur Verfügung, so zerreiße er dieselben nicht in drei halbe Stunden, sondern am besten in zweimal dreiviertel Stunden: eine ganze Stunde auf einmal ist für anfangende Kinder auch bei rationeller Reihenfolge der Übungen viel, die Aufmerksamkeit wird in der letzten Viertelstunde stark nachlassen. Entsprechend dem wachsenden Interesse wird sich die Übungszeit aber später auf zwei und mehr Stunden ausdehnen lassen. Über vier Stunden täglich hinauszugehen, dürfen nur eiserne Naturen wagen und auch sie nur, wenn sie auf der anderen Seite alles tun, die Spannkraft wiederherzustellen (turnen, baden, spazieren gehen). Wer drei Stunden übt, teilt immer noch besser seine Zeit in zwei und eine Stunde als in drei einzelne oder gar noch kleinere Stücke. Zweimal $1^1/_2$ ist darum nicht so praktisch, weil bei der zweiten Übung am selben Tage die Spannkraft eher erschlaffen wird. Vier Stunden werden zweckmäßig in zwei und eine und eine zerlegt, oder auch je nach Möglichkeit in eine und zwei und eine (nicht eine und eine und zwei).

Was die Reihenfolge der Übungen anlangt, so beginnt man am besten stets mit technischen Vorübungen: Einzelanschläge bei gefesselter Hand, Wechselanschlag zweier

Finger in gesteigerter Geschwindigkeit und mit dynamischen und agogischen Schattierungen, sodann aber größere Kombinationen in Form von Fünffingerübungen, Skalen, Arpeggien Gängen, von denen natürlich an ein und demselben Tage nur das eine oder das andere zu üben möglich ist und am besten an der Hand eines technischen Studienwerks (wie des Verfassers Klavierschule, III. Teil 2. Heft) in den verschiedenen Abteilungen gleichzeitig Schritt für Schritt vorgegangen wird. Ist so reichlich ein Drittel der Gesamtübungszeit für die technischen Studien aufgebraucht, so ist das zweite Drittel dem bereits mehr das geistige Interesse anregenden Etüdenspiel zu widmen, und endlich das dritte Drittel dem Spielen eigentlicher Kunstwerke (Sonaten, Rondos usw.).

Was den dritten der oben aufgestellten Punkte anlangt, so ist, wie bereits bemerkt, jede technische Vorübung (d. h. z. B. der abwechselnde Anschlag des zweiten und dritten Fingers mit Terzenspannung) so lange zu üben, bis eine effektive ziemlich starke Ermüdung (das Gefühl des Nichtmehrkönnens, doch kein Schmerzgefühl und Krampf) eintritt. Etüden sind in kleinere Bruchstücke von wenigen Takten zu zerlegen (wie Czernys tägliche Studien, Schule der Virtuosen u. a.), diese konsequent zu üben, erst jede Hand einzeln, dann beide zusammen, erst langsam, dann schneller, bis keine Note mehr fehlt; wird dann zum zweiten Bruchstück weitergegangen, so ist dies erst gleichermaßen vorzubereiten, dann aber im Zusammenhange mit dem ersten zu üben, bis auch dies größere Stück ohne Stocken durchgeführt wird; dann das dritte zunächst allein und dann im Zusammenhange mit den beiden ersten geübt usw. bis zu Ende. Beim Üben der Stücke (Sonaten usw.) braucht nicht so pedantisch verfahren zu werden; vielmehr empfiehlt es sich, dasselbe zugleich immer als eine Art a vista-Übung zu benutzen, d. h. den Versuch zu machen, gleich glatt durchzukommen; dabei werden sich dann schnell genug die Klippen herausstellen, die es zu umschiffen gilt. Diese besonders schwierigen Stellen müssen dann aber in systematischer Weise (erst mit jeder Hand, dann zusammen, erst langsam, dann schneller) geübt

werden; gehen sie, so stellt sich heraus, daß andere, die zu gehen schienen, doch nicht ganz glatt gehen und man kommt nun dazu, diese auszufeilen. Schreitet man in solcher Weise vor, so wird das Interesse, der Eifer, die Lust während des Übens immer mehr wachsen, anstatt nachzulassen, und auch die letzte Viertelstunde wird noch ihren Nutzen bringen. Ernstlich zu warnen ist davor, irgendwelche Klavierübungen nur mit halber Aufmerksamkeit zu machen und etwa gar bei den — wie sich gar nicht leugnen läßt — viel Geduld beanspruchenden technischen Vorübungen einen Roman zu lesen; jede so verübte Zeit ist tatsächlich verloren!

Was endlich den vierten Punkt anlangt, so ist es unmöglich, mit kurzen Worten zu sagen, wie die Übungen geordnet werden müssen, um sich wechselsweise zu ergänzen; es ist natürlich Sache eines guten Lehrers oder aber eines ausführlichen Schulwerks (s. den Buchteil von des Verfassers „Vergleichende Klavierschule“, 2. Teil: „Methode“), die einzelne Branchen aufzuweisen, welche gleichzeitig im Auge behalten werden müssen. Hier sei nur soviel angemerkt, daß

a) neben dem rein-Mechanischen das Geistige keinen Tag vernachlässigt werden darf, also keinesfalls wochenlang die Übungen auf technische Vorstudien zu beschränken sind. Vielmehr ist sogar Sorge zu tragen, daß, sobald das Stadium der Übung Czernyscher Geläufigkeits-Etüden erreicht ist, daneben Etüden gespielt werden, die mehr geschmackbildend sind (Heller, Op. 47, 46, 45, 16). Auch vor Erreichung dieses Standpunktes spiele man lieber Etüden von Bertini (Op. 100, 29, 32) als etwa Köhlersche und flache Czernysche Übungen. Es werde auch beizeiten daran gedacht, durch theoretische Studien und Lektüre historischer und ästhetischer Schriften über Musik den Gesichtskreis zu erweitern.

b) was speziell den gleichmäßigen inneren Ausbau der Technik angeht, so behalte man stets die verschiedenen Anschlagsarten (Normalanschlag, Staccatoanschlag, Seitenschlag, Abzug) im Auge, übe die verschiedenen Arten der Artikulation und bilde Geläufigkeit, Kraft und Nüancierungsfähigkeit aus, indem man immer nebeneinander spannungsfreie (Fünffingerübungen, Skalen) und mäßig

spannende (Arpeggien, Doppelgriffe) Figuren übt. Stellt sich auf irgend einem Gebiete ein besonderes Manko heraus, so gibt das Anstoß und Gelegenheit, die betreffende Seite der Technik spezieller zu kultivieren, was besonders dann notwendig sein wird, wenn es gilt, eine mangelhafte Vorbildung zu korrigieren.

III. Das Kunstwerk.

§ 25. Ästhetische Bildung des Klavierspielers.

Für eine oberflächliche Betrachtung scheint wohl nun der Pianist fertig ausgebildet zu sein, wenn seine Technik nach allen Richtungen ausgefeilt ist, sodaß er alle Anschlagsarten und Artikulationsweisen beherrscht und nach Belieben die Tonstärke nüancieren und allen Anforderungen an seine Geläufigkeit und Treffsicherheit genügen kann; allein alle diese Fertigkeiten sind nur Mittel, denen erst der rechte Gebrauch ihren wahren Wert verleiht. Der Klavierspieler, welcher nur technischen Anforderungen genügt, ist nichts als ein Handlanger; Künstler darf nur der heißen, der, wenn auch nicht selbst neue Werke zu schaffen, so doch die Werke der großen Meister durch verständnisvolle Interpretation nachzuschaffen weiß. Nicht herz- und teilnahmlos die Notenzeichen in Griffe umzusetzen, sondern ein musikalisches Kunstwerk ganz in sich aufnehmen, es mit allen Fibern durchfühlen und zum klingenden Leben zu bringen, heißt Klavier spielen! Es liegt auf der Hand, daß die Befähigung hierzu nicht ganz und gar anerzogen werden kann; aber wenn auch erste Vorbedingung die bereits früher betonte musikalische Begabung ist, so unterliegt es doch keinem Zweifel, daß auch das Verständnis der Kunstwerke, ja die Empfänglichkeit, die Fähigkeit des Mitempfindens durch vernünftige Anleitung wesentlich gefördert werden kann, daß also der Musiksinn weiterer Ausbildung, Vervollkommnung fähig ist. Diese höhere geistige Ausbildung hat auszugehen von allgemeinen

Gesetzen des musikalischen Vortrags, d. h. sie hat zunächst sich darüber klar zu werden, welche Winke die Notenschrift für die beiden Hauptausdrucksmittel, die dynamische und agogische Schattierung ohne besondere Vorschrift implicite enthält, welche weiteren Bestimmungen sich aus den harmonischen und rhythmischen Kombinationen ergeben, sowie endlich, welche besondere Berücksichtigung der spezifische Charakter eines Tonstückes, sein Stil, resp. die Individualität seines Schöpfers erfordert. Beginnen wir mit den selbstverständlichen Vortragsbestimmungen, welche sich aus der Notenschrift ergeben, so betreten wir das Gebiet der sogenannten Phrasierung, das bekanntlich durchaus nicht in jeder Beziehung selbstverständlich, vielmehr in gar manchen Punkten strittig ist, da einerseits über die Bedeutung mancher für den Vortrag maßgebenden Zeichen Zweifel und Unklarheit herrscht, andererseits dieselben wenigstens nicht konsequent und korrekt angewendet werden, daher nicht ohne weiteres als untrügliche Wegweiser gelten können.

§ 26. Dynamik und Agogik.

Wie bereits im vorigen Kapitel durch beigeschriebene Zeichen angedeutet wurde, hat die Notenschrift Mittel, die wichtigste Note eines kleineren oder kleinsten Tonbildes für das Auge kenntlich zu machen, also anzuzeigen, auf welche Note das Hauptgewicht zu legen ist, bis zu welcher zu steigern und nach welcher nachzulassen ist. Diese Mittel sind: der Taktstrich und die gemeinsamen Querstriche der Achtel, Sechzehntel usw. Wie die Note, vor der der Taktstrich steht, relativ schwer ist, so auch die, welche eine durch gemeinsame Querstriche verbundene Reihe kurzer Noten beginnt. Dazu muß aber gleich auf einen sehr verbreiteten verhängnisvollen Irrtum hingewiesen werden:

> jeder solche schwere Wert ist nicht sowohl schwer gegenüber den **folgenden**, als vielmehr gegenüber den **vorausgehenden.**

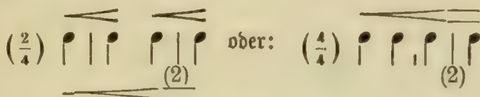
Das müssen wir näher erläutern: Schwer ist soviel wie antwortend, zu etwas vorher Aufgestelltem in Symmetrie tretend. Also ist zunächst von zwei Zählzeiten natur=

gemäß die erste leicht und die zweite (antwortende) schwer:

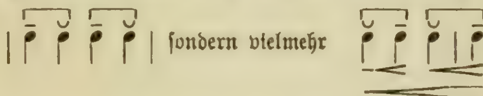


d. h. also im zweiteiligen Takte gehören nicht die beiden zwischen je zwei Taktstrichen stehenden Zeiten, sondern vielmehr die beiden den Taktstrich umschließenden Zeiten zu engerer Einheit zusammen.

Antwortet einem solchen aus zwei Zählzeiten bestehenden einfachen Takte ein zweiter, so ist dieser wiederum gegenüber jenem schwer, d. h. wir gewinnen den Begriff des schweren Taktes:



Der Viervierteltakt schließt zwei zweizeitige Takte zur Einheit zusammen, aber nicht mit der Gliederung



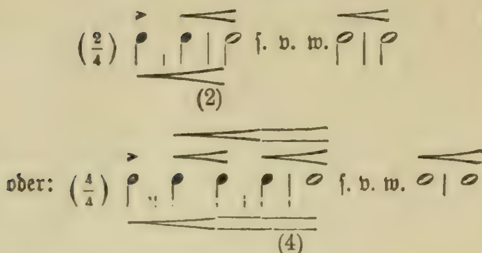
Umgekehrt wird, wenn wir eine Zählzeit in zwei kleinere Werte zerlegen, der zweite sich als neuer Anstoß bemerklich machen, d. h. zur Auffassung symmetrischer Bildungen von noch kleineren Dimensionen als der Takt (zunächst von der Dauer einer Zählzeit, sogenannte Unterteilungsmotive) hinleiten:

Taktmotiv.

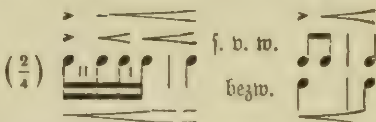


Unterteilungsmotiv.

Diese Bildung aber lehrt uns wieder rückwärts schließend Motive verstehen, welche ohne Auftakt, also mit der schweren Zählzeit beginnen, oder gar noch größere Bildungen, die mit dem schweren Takt beginnen:



Und nun verstehen wir auch Unterteilungen zweiten Grades:



Als erstes Bildungsprinzip der musikalischen Formgebung läßt sich daher kurzweg die obligatorische Auftaktsbedeutung der figurativen Werte aufstellen, woraus sich als erstes Gesetz für den Vortrag die Hervorhebung der schweren Werte durch Gipfelung der Dynamik und der Agogik in den schweren Werten niederer und höherer Ordnung ergibt. In seiner hier entwickelten Urgestalt ergibt dies Gesetz freilich weiter nichts als ein fortgesetztes crescendo aus jedem kleineren in den nächsten größeren Wert hinein, vom leichten Takt zum schweren, vom schweren zweiten zum noch schwereren vierten usw., also in der Tat ein fortwährendes Weiterwachsen. Ganz abgesehen davon, daß das crescendo in der praktischen Ausführung bald genug an der Grenze der Möglichkeit angelangt sein würde, wäre mit einem solchen unterschiedslosen Weiterzunehmen auch gewiß nicht eine plastische Herausbildung der einzelnen kleinen Tonbilder zu erreichen; vielmehr müssen die kleineren Bildungen kenntlich bleiben und zwar eben vermittels der dynamischen und agogischen Nüancierung. Anstatt daher alle Werte zu einem großen Gebilde mit durchgehendem crescendo aneinanderschießen zu lassen, wird vielmehr jedes Gebilde, das zu einem Vorausgegangenen in Symmetrie tritt, selbstständig nüanciert (nicht

weiter steigernd, sondern wieder unter den erreichten Stärkegrad zurückgreifend):



und selbst hierbei wird bald genug mit dem durchgehenden crescendo aufgehört werden müssen, indem größere Formbruchstücke wieder in kleinere Symmetrien zerlegt werden, oder aber man wird nach einmal erfolgter Anleitung der Auffassung zum Verständnis der schweren Werte, die Dynamik nicht weiter einseitig nur vom Metrum (Takt), sondern zugleich, ja in erster Linie von der Tonalität (Harmoniebewegung) abhängig machen. Doch damit nicht genug. Die Harmonie kann die Auftaktsbeziehung figurativer Werte unmöglich machen und vielmehr zwingen, leichte Werte als zu vorausgehenden schweren gehörig zu verstehen. Lassen wir zunächst auf sich beruhen, wann diese Auffassung eintreten muß (Vorhaltslösungen usw.), so ergibt sich für die Dynamik der solchergestalt nach dem Schwerpunkte noch weitergehenden Motive eine neue Form, die der sogenannten weiblichen Endungen, deren natürliche Vortragsweise das diminuendo vom Schwerpunkt ab zur Schlußnote ist:

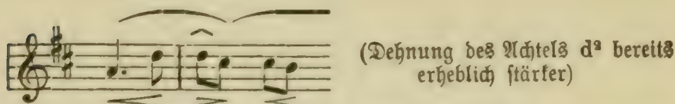


Wir nannten oben neben der Dynamik die Agogik, d. h. die Nüancierung des Tempo als Mittel des Ausdrucks der musikalischen Formen. Im engsten Rahmen der Taktmotive ist die Agogik so zu gestalten, daß der leichten Zeit (d. h. der im Auftakt stehenden) etwas von ihrer Dauer abgezogen und der schweren etwas zugelegt wird (wofür der Name Tempo ‚rubato' schon lange gebräuchlich ist). Bei weiblichen Endungen, d. h. wenn leichte Werte auf schwerere als noch zu diesen gehörig folgen, erstreckt sich diese Dehnung (allmählich abnehmend) auf die ganze Endung. Mit anderen Worten, die für die Dynamik üblichen Zeichen

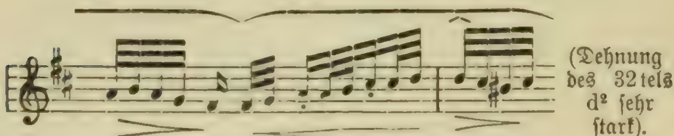


sind zugleich für die Agogik mit gültig und zwar trifft die stärkste Verlängerung (der agogische Akzent) stets die schwerste Note, d. h. innerhalb des Taktes die direkt auf Taktstrich folgende, mag sie eine Halbe oder ein Viertel, Achtel oder Sechzehntel sein. Es ist also der Moment des Erreichens der Gipfelung, der die stärkste Dehnung erfordert; dieselbe wird deshalb stets desto auffälliger sein, je kleine Werte sie trifft, also

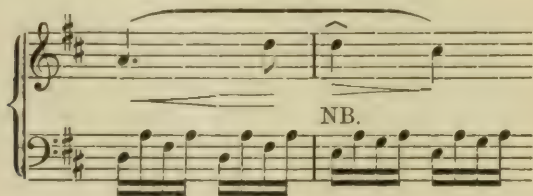

(Dehnung des Viertels d² nicht eben auffällig)


(Dehnung des Achtels d² bereits erheblich stärker)
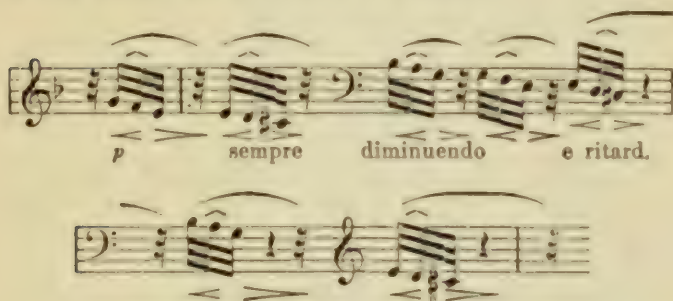

(Dehnung des 16tels d² ziemlich auffallend)


(Dehnung des 32tels d² sehr stark).

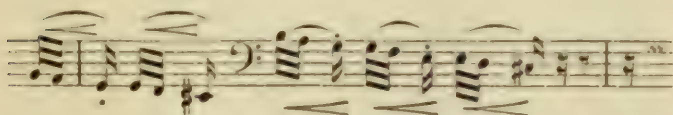
Eine nicht zu unterschätzende Wichtigkeit für den ausdrucksvollen Vortrag einer Melodie erlangt in den Fällen, wo es gilt, eine weibliche Endung (besonders eine Vorhaltslösung) durch den agogischen Akzent zu verdeutlichen, eine etwa vorhandene Begleitung in kürzeren Notenwerten:



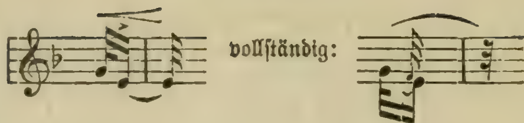
Hier muß tatsächlich das Sechzehntel e der linken Hand den Ausdruck vermitteln, den man dem Viertel d² der rechten geben will; ohne ein gelindes Verweilen auf diesem e wird es niemandem gelingen, dem Vortrag Wärme zu geben. Es muß eben der Anfang derjenigen Note verlängert werden, welche den Schwerpunkt bildet, und diese Verlängerung des Anfangs kann in solchem Falle nur an der figurierten Begleitung unzweideutig klar gemacht werden. Wie stark diese Verlängerungen sein dürfen, kann nicht allgemeingültig festgestellt werden; man kann sagen: jede Verlängerung, die als solche auffällt, ist zu stark; sie darf nur als lebenswahrer Ausdruck ins Bewußtsein fallen. Doch gibt es Fälle, wo die Verlängerungen sehr groß werden müssen, wenn der rhythmische Sachverhalt deutlich bleiben soll, z. B. in Beethovens Sonate Op. 10, Nr. 3 im Adagio:



Läßt man hier nicht von Motiv zu Motiv die Verlängerung der zweiten Note wachsen, so ist es unvermeidlich und tausendmal erfahren, daß man hört:



Die Motivierung der Hervorhebung eines so leichten Taktteiles ist einfach genug; die Motive sind in schlichterer Darstellung so zu verstehen:



d. h. wenn schon die einfache Synkopierung der Hauptnote die Vorausnahme der größeren Tonstärke erzwingt, so noch mehr die Pausen-Synkopierung; von der letzten Note vorm Taktstrich rückt aber dieselbe auf den zu ihr gemachten Vorhalt, der dazu noch wie überall agogischen Akzent verlangt. Aber der Ausdruck wird immer noch verkehrt herauskommen, wenn nicht die Pause sehr vollkommen ausgehalten wird, d. h. der Schwerpunkt verlangt doch selbst hier, wo er gar nicht durch einen Ton vertreten ist, den agogischen Akzent. Man wird sich überzeugen, daß die vier Zweiunddreißigstel dieses Motivs sehr ungleiche Dauer haben müssen, besonders gegen Ende der Stelle:
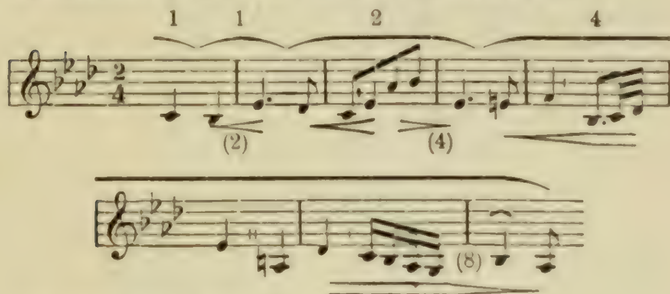


Hier ist f vielleicht im Verhältnis von 3 : 2 länger als g und ebenso die Pause 𝄿 $\frac{3}{2}$ so lang wie e, doch ist e selbst nicht so kurz wie g (die ganze Stelle ist überhaupt ritardierend). Dieses hochwichtige Mittel der Verdeutlichung der rhythmischen Natur der Motive (eben durch die agogischen Nüancen) hat man früher allzuwenig beachtet. Wenn auch vielleicht die genialen Spieler dasselbe jederzeit gekannt und geübt haben werden, so blieb das wie und wann der Anwendung der Dehnungen und Beschleunigungen mehr oder minder Sache des Instinkts und die Theorie hatte für dieselbe keine Normen. Jetzt wissen wir, daß, soweit eine Phrase reicht, eine einheitliche dynamische und agogische Nüance (sei es ein crescendo oder ein diminuendo oder — das gewöhnliche — ein crescendo und wieder zurückbildendes diminuendo) anzuwenden ist; zum wenigsten ist das die gesunde Grundlage des Ausdrucks. Um freilich in der Anwendung dieses Satzes sicher zu gehen, muß man

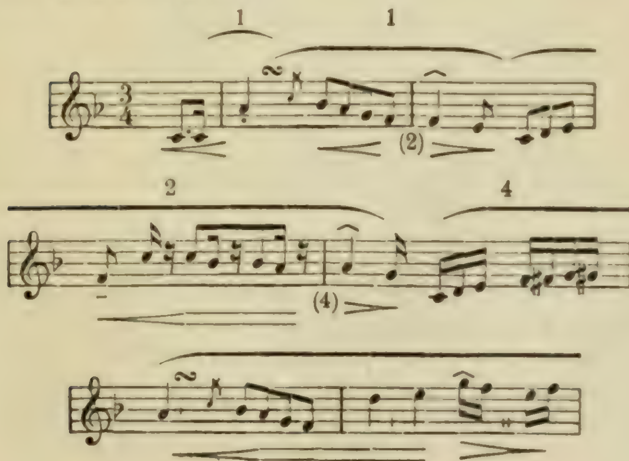
entweder eine Ausgabe mit durchgeführter Phrasierungsbezeichnung (wie des Verfassers Phrasierungsausgaben) vor sich haben, oder in der Lage sein, selbst jederzeit schnell zu erkennen, wie die Phrasen abzugrenzen sind.

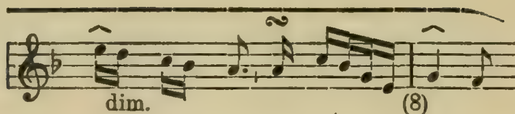
§ 27. Phrasen- und Motivbegrenzung.

Phrase nennt man jedes selbstständige Glied rhythmischer Symmetrie, also in dem stereotypen Ausbau der Themen aus einem und einem und zwei und vier Takten ebensowohl die eintaktigen Anfangsglieder als das zweitaktige Schlußglied des Vordersatzes und den viertaktigen Nachsatz z. B.



oder (ganz gleich gebaut):

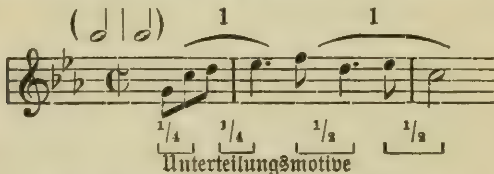




Ein eigentlicher Unterschied zwischen Motiv und Phrase existiert also nicht, nur wird Phrase im allgemeinen als der weitere, Motiv als der engere Begriff gelten. Man unterscheidet Taktmotive, d. h. Motive von der Dauer mindestens zweier Zählzeiten oder die doch wenigstens die schwere von zwei oder drei Zählzeiten enthalten, also diejenige Zählzeit, welche den Takt repräsentiert; ja, wenn nur die Zeit des Taktanfanges durch eine ganz kurze Note ($^1/_8$, $^1/_{16}$) vertreten ist, so kann unter Umständen dieses als Taktmotiv zu gelten haben, z. B.:

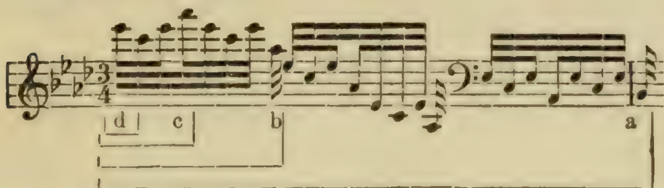


Unterteilungsmotive heißen dagegen diejenigen, deren Schwerpunkt nur eine Zählzeit (nicht gerade die schwere) ist:

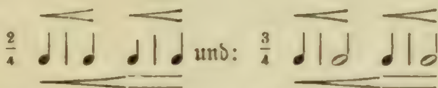


Hier setzt sich das zweite Taktmotiv aus zwei Unterteilungsmotiven der Rhythmus ♪ | ♩. zusammen (die Halben sind Zählzeiten); das erste Taktmotiv hat nur Unterteilungsauftakt zur schweren Zählzeit (die Zeit des Einsatzes der leichten Halben ist nicht vertreten, da nur drei und nicht vier Achtel Auftakt sind); will man aber das erste Taktmotiv auch noch in zwei zerlegen (♪ ♫ | ♩.), so sind das Unterteilungsmotive zweiten Grades (deren Schwerpunkte nur die Hälften der Zählzeiten bilden). Und so läßt sich die Motivbildung noch weiter ins kleine verfolgen, so weit überhaupt

die Figuration vordringt und die Werte weiter spaltet, z. B. (Beethoven, Op. 110):
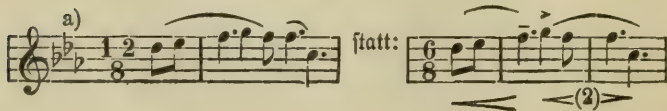


Hier ist a ein Taktmotiv, b Unterteilungsmotiv ersten, c ein solches zweiten und d eins dritten Grades. Umgekehrt können aber auch mehrere Taktmotive zur höheren Einheit der Phrase zusammentreten, werden dann aber (wenigstens in der rhythmischen Theorie) gewöhnlich nicht mehr Motiv, sondern Zweitaktgruppe oder weiterhin Halbsatz (Vordersatz, Nachsatz) und Periode und endlich Thema genannt. Bereits oben wurde darauf hingedeutet, daß das crescendo zwar die Urform alles musikalischen Bildens ist (crescere heißt ja „wachsen“), daß aber für größere Bildungen unmöglich das Wachsen fortgehend durchgeführt werden kann. In der Tat wird die natürliche dynamische Nüancierung (nach der metrischen Lage) gewöhnlich nicht weiter als bis zur Aufweisung des schweren Taktes geführt, also:



allenfalls noch bis zum vierten Takte, d. h. sodaß der vierte wieder gegenüber dem zweiten gesteigert erscheint; jedenfalls wird aber eine viertaktige Phrase (der Nachsatz), welche auf einen und einen und zwei antwortet, regulär nicht mit crescendo bis zum letzten Takt gegeben, sondern vielmehr gewöhnlich mit crescendo für die beiden ersten und diminuendo für die beiden letzten Takte. Es kommen dann die natürlichen Verbindungsformen des Dynamischen mit dem Melodischen und Harmonischen zur Geltung (vgl. § 28 und 29), welche Anlaß geben, von der schlichten Dynamik des Metrums abzugehen.

In Ausgaben mit Phrasierungsbezeichnung sind die Grenzen der Motive und Phrasen einfach genug an den Phrasenbögen und Lesezeichen zu erkennen, welche ja keinem anderen Zwecke dienen, als eben der Darlegung der Motiv- und Phrasengrenzen. Schwerer ist es dagegen, in anderen Ausgaben (solchen mit der herkömmlichen Bezeichnung) schnell die Phrasierung zu erkennen. Die einzigen alten hier eine Unterstützung gewährenden Zeichen: der Taktstrich, welcher die Schwerpunkte andeutet, die Brechung gemeinsamer Querbalken am Ende der Phrase und die Einschaltung von Pausen zur Sonderung der Glieder des musikalischen Gedankens, werden teils oft unkorrekt gehandhabt (besonders die Taktstriche oft verkehrt gestellt), teils gar nicht benutzt (die Balkenbrechung), teils sind sie zweideutig und darum nicht sicher leitend (Pausen fallen durchaus nicht immer ans Ende der Phrasen). Die erste Frage beim Herantreten an ein Musikstück, das korrekt ausgearbeitet werden soll, ist immer: stehen die Taktstriche korrekt? steht wirklich immer der Taktstrich vor dem Schwerpunkte des Taktmotivs? sind die durch die Taktstriche abgeteilten Takte wirkliche Takte (von zwei oder drei reellen Zählzeiten, d. h. solchen der Dauer 60—120 M. M.), oder vielmehr nur Zählzeiten, oder sind umgekehrt je zwei oder gar drei Takte zu einem Takte höherer Ordnung zusammengezogen? Diese Fragen sind jederzeit mit Bestimmtheit zu beantworten, da schwer und schlußfähig identisch ist, jeder nicht ganz unmusikalische Mensch aber schnell schlußfähige Zeiten von nicht schlußfähigen unterscheiden lernt. Ein paar Beispiele falschgestellter Taktstriche mögen dies erklären. Zunächst vergleiche man Chopins Nokturne Op. 9, Nr. II, Es-dur, in welcher bis auf die letzten drei Takte, in denen durch ein Kadenz das Metrum gestört wird, durchweg die Taktstriche verkehrt stehen. Ich greife ein paar beliebige Symmetrien heraus:



b) statt: (4)

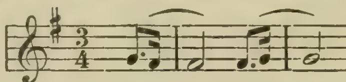
c) statt: f (6) dim. (8)

Zählzeiten sind hier die ♩. also sind die von Chopin vorgeschriebenen Takte zusammengesetzte; leider hat aber Chopin den Taktstrich nicht so gesetzt, daß er den *Schwerpunkt des schweren* (antwortenden) Taktes anzeigt, vielmehr steht derselben durchweg beim Schwerpunkt des leichten Taktes, wie daraus hervorgeht, daß sämtliche Schlüsse auf die Taktmitte fallen. Die natürliche Schattierung des zweiten Taktmotivs (oben geklammert) verbietet Chopin durch ein beigeschriebenes pp, d. h. die metrisch natürliche Dynamik wird durch die melodisch natürliche (s. unten) ersetzt. Solche Fälle verkehrt gestellter Taktstriche sind recht häufig, merkwürdig selten nur bei Beethoven; durchweg falsch stehen sie z. B. auch in Schumanns Lied: „Helft mir, ihr Schwestern" (in „Frauenliebe und Leben"):

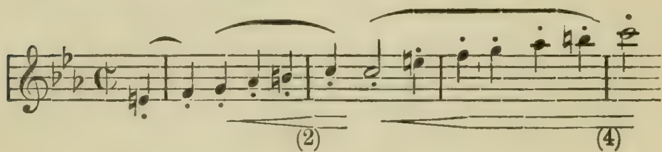
statt: usw.

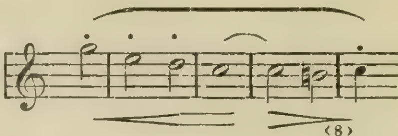
Hat man überhaupt erst einmal den Begriff des Schweren als des Antwortenden, die Symmetrie Abschließenden, Schlußfähigen verstanden, so wird man jederzeit im Moment erkennen, wie die Taktstriche stehen oder wie sie von Rechts wegen stehen müßten,

indem man durch schnelles Überfliegen der melodisch-rhythmischen Konturen zu erkennen sucht, welche Melodieglieder einer für den ersten Aufbau geeigneten Größe (zwei bis vier Zählzeiten) zu einander im Verhältnis der Aufstellung und Antwort (Motiv und Nachbildung) stehen. Häufig ist das zweite Motiv die getreue Wiederholung des ersten, so z. B. bei Beethovens Sonaten Op. 14, II, Op. 22 und Op. 54 zu Anfang der ersten Sätze; in anderen Fällen ist es die Umkehrung, z. B. in Op. 49, II im zweiten Satze:



In den meisten Fällen aber ist das erste Taktmotiv dem zweiten darum minder ähnlich, weil es des Auftaktes entbehrt oder doch nur wenig Auftakt hat; man sieht dann schnell deutlicher, wenn man die nächst größere Symmetrie berücksichtigt. Sehr häufig stellt die erste Symmetrie einen kleinen Aufschwung und Rückgang dar, den die zweite nachbildet, entweder auf anderer Stufe oder von derselben Stufe aus aber mit einzelnen weiter ausholenden Intervallen (vgl. oben das Schumannsche Lied und die Chopinsche Nokturne); in anderen Fällen aber steigert die zweite Symmetrie im Sinne der ersten weiter z. B.:





Die großen Hauptlinien wird man kaum richtig zu bestimmen verfehlen, besonders wenn man das Ohr zu Hilfe ruft, das mit richtigem Instinkt oft schneller die Wahrheit herausfindet als der Verstand. Anders steht es dagegen um

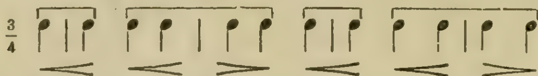
die genauere Bestimmung der Grenzen der Phrasen und Motive. Da treiben ein gar arger Schlendrian und eine unglückliche Halbheit ihr Wesen. Wir wollen von dem schlimmsten Falle, dem Lesen von Taktstrich zu Taktstrich oder in halbtaktigen Brocken ganz absehen: hoffentlich gibt es bald keinen Orchestermusiker, geschweige einen fürs Solospiel geschulten Künstler mehr, der so das Grundwesen aller Musik verkennt, daß er eine fortgesetzte Folge: schwer-leicht in höherer und niederer Potenz zu denken vermag oder vermeint (denn wirklich kann er's nicht). Sehen wir also vom Lesen von Taktstrich zu Taktstrich (selbst trotz einem etwaigen Auftakt) ab, so finden wir einen anderen Irrtum kaum weniger eingewurzelt, nämlich den, daß eine und dieselbe Form des Auftaktes sich durch ein ganzes Stück oder doch durch ein ganzes Thema gleichmäßig fortzusetzen pflege, z. B.: (Beethoven, Op. 10, III):

nicht:

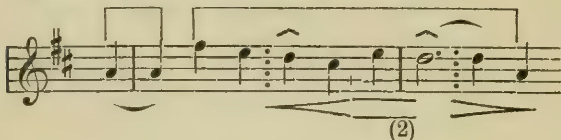
sondern:

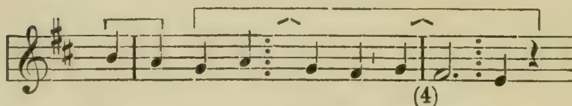
Ganz abgesehen von der Einförmigkeit, welche diese unterschiedslose Weiterführung desselben Motivs bedingt, liegt gewiß zu Anfang keinerlei Grund vor, sogleich das erste Taktmotiv als weiblich endend zu verstehen, um so mehr, als Beethoven nur die beiden ersten Noten durch den Legatobogen enger aneinandergeschlossen hat. Wir werden daher nach dem kurzen Auftakt bei der schweren Note Halt machen und die nächsten Viertel als Auftakt zur folgenden schweren verstehen; so erhält das zweite Taktmotiv einen Auftakt von drei Vierteln, der durch die weibliche Endung von drei Vierteln wieder aufgewogen wird, und diese beiden Motive: [Notenbeispiel] und [Notenbeispiel] treiben vorläufig ein ergötzliches Wechselspiel, abwechselnd ein Taktmotiv von $^2/_4$ und eins von $^6/_4$, die doch als symmetrisch erscheinen, weil eben jedes nur einen Taktschwerpunkt ent-

hält. Entsprechend gliedert sich der Dreivierteltakt gern in Motive von $^2/_4$ und $^4/_4$ der Form:
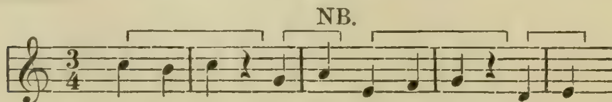


bei Anfängen mit dem schweren Takte sogar gelegentlich $^2/_4$ und $^{10}/_4$, (in Wirklichkeit freilich meist wie in folgendem Beispiel eigentlich = $\frac{6}{4}$ d. h. nach punktierten Halben zählend (Beethoven, daselbst):





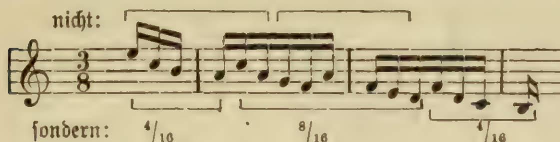
Die innere Gliederung des längeren Stückes stellt aber den zwei Vierteln Auftakt die weibliche Endung von zwei Vierteln entgegen, wie im Großen dem Auftakte von fünf Vierteln die weibliche Endung von fünf Vierteln entspricht.

Dies Balancement zwischen der crescendo-Hälfte und der diminuendo-Hälfte der Phrasen und Motive spielt eine sehr bedeutsame Rolle und untermischt die ihrem effektiven Umfange nach der Vorzeichnung genau entsprechenden Taktmotive, wie man sieht, in ungezwungenster Weise mit solchen, die kürzer oder länger sind. Wo Pausen der Auffassung zu Hilfe kommen, ist es leicht, den Wechsel solcher Formen zu erkennen:



Auch auffällige Sprünge der Melodie wie hier bei NB. erleichtern das Auffinden der Motivgrenzen; ja die geraden

Linien der Melodie erzwingen oft genug allein die Auffassung von Motiven, die der Taktgröße nicht entsprechen:

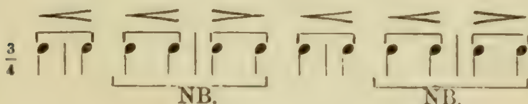


was wiederum dasselbe ist wie:



Sobald ein Motiv sich mit der Taktgröße nicht deckt, verschiebt es sich bei jeder Wiederholung in seiner Lage zum Schwerpunkt; fällt der Schwerpunkt gar nicht in dasselbe hinein, so verwachsen jedesmal zwei Motive. Typen sind:

a) Takt dreizählig, Motiv zweizählig (zwei Formen, abwechselnd 2 und 4 Zeiten):



b) Takt zweizählig, Motiv $1^1/_2$ Zählzeit (drei Formen):



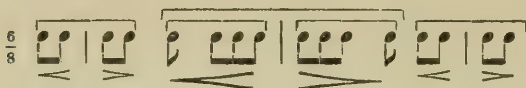
c) Typus a im Achtel aufgelöst, auftaktig (zwei Formen):



d) Typus b in Sechzehntel aufgelöst (drei Formen):



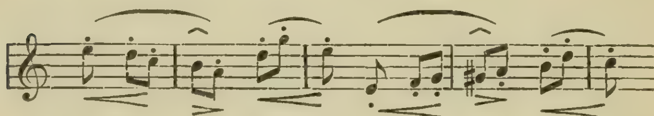
e) Takt zweimal-dreizählig, Motiv vierzählig (zwei Formen)
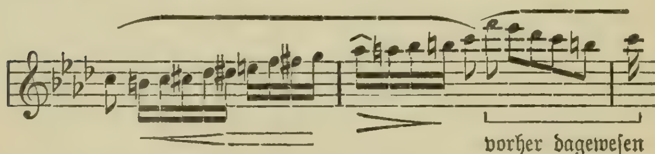


g) Desgleichen, anderer Fall (zwei Formen):



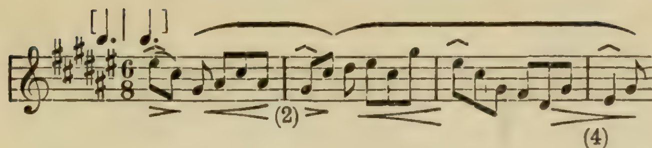
Weibliche Endungen sind selbstverständlich, wenn die auf den Schwerpunkt fallende Note einen Vorhalt vor einem Akkordtone bildet:



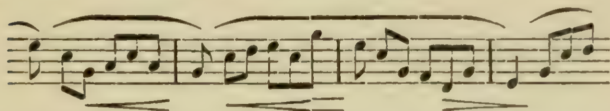
sie sind aber auch, wo das nicht der Fall ist, nicht zu verkennen, wenn ein bereits dagewesenes Motiv in gleicher Gestalt wieder einsetzt und daher das vorausgehende weiblich endend erscheinen läßt (Beethoven Schlußsatz von Op. 10, I):



Daß ein langer Auftakt (besonders im zweiten Taktmotiv, überhaupt nach Vorausgang eines ersten Motivs mit kurzem Auftakt) weibliche Endung nahe legt, wurde schon betont, desgleichen daß durch Pausen markierte Enden keiner weiteren Erklärung bedürfen. Oftmals nötigt aber der scheinbare Mangel an intimeren Beziehungen der Motive, solche in weiblichen Endungen ohne Dissonanz (mit nachschlagenden Akkordtönen) zu suchen, z. B. (Beethoven Op. 78):



eine überaus reizvolle, schmeichelnde, melodische Bildung statt der kahlen, trockenen und interesselosen:

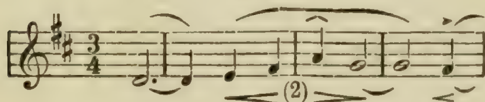


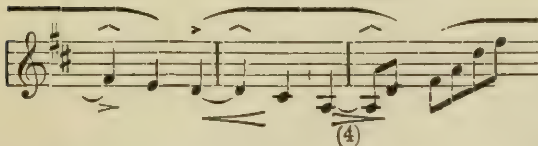
Denn dort antworten sich die Endungen wie bei a), hier aber wie bei b):



Oft genug sind solche weiblichen Endungen mittels nachschlagender Akkordtöne darum leichter zu verstehen, weil sie in Nachahmung vorausgängiger Vorhaltsendungen auftreten:

Beethoven Op. 28.



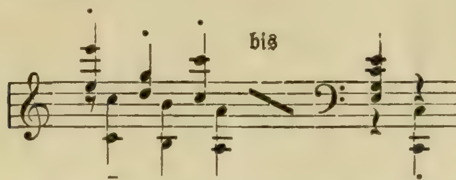


Vergl. übrigens des Verfassers „Musikalische Dynamik und Agogik" (1884), „Grundriß der Kompositionslehre", (3. Aufl. 1905) und „Rhythmik und Metrik" (1903).
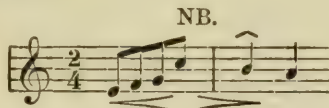
§ 28. Melodische Dynamik und Agogik.

Die verbreitetste von allen Vortragsregeln ist die, daß steigende Melodie crescendo, und fallende diminuendo gespielt wird. Das ist zwar eine Bauernregel, aber keine schlechte. In der Tat verbinden sich gewöhnlich die sämtlichen der Musik zu Gebote stehenden Steigerungsmittel: anwachsende Tonstärke (crescendo), Zunahme der Lebendigkeit (stringendo) und Aufschwung der Melodie, und desgleichen gehen auch die negativen Bildungen meist Hand in Hand: decrescendo, ritardando und fallende Melodie. Allein diese Kombination der Faktoren ist doch nicht die allein mögliche oder allein gerechtfertigte. Das stringendo kann auf weitere Strecken überhaupt nicht parallel mit dem crescendo fortgeführt werden, vielmehr beschränkt sich die Agogik lieber fortgesetzt auf die plastische Herausarbeitung der kleinen Motive (besondes mittels Belebung der Auftakte und gelinder Dehnung der Schwerpunkte), ja, wo eine gewaltige Steigerung auf eine Krisis hindrängt, z. B. in Durchführungsteilen von Sonaten- oder Symphoniesätzen vor der Wiederkehr der Themen, stemmt sich gern mit besonderer Wirkung gegen ein lang andauerndes crescendo, besonders gegen dessen Ende, eine entgegenwirkende agogische Nuance: die agogische Stauung, dem immer gewaltigeren Ansturme statt vermehrte Geschwindigkeit größere Wucht, gleichsam verhaltene Kraft gebend, die imposant und schrecklich drohend wirken kann. Eine ähnliche Wirkung eignet dem crescendo bei fallender Tonhöhe. Da bekanntlich zur Hervorbringung tiefer Töne größere schwingende Massen erforderlich sind (längere und schwerere Saiten, größere Luftsäulen), so erscheint ein crescendo nach der Tiefe als eine gewaltige Verbreiterung des Tonstromes, die eine Fülle mächtiger Wirkungen in sich schließt. So würde denn die Befolgung der Hausregel des diminuendo der fallenden Melodie z. B. sehr schlecht am Platze sein bei der Stelle im ersten Satze von Beethovens Sonate Op. 2. II, wo eine tonale Terzensequenz über stufenweise fortschreitender

Unterstimme das fortissimo um zwei ganze Oktaven nach der Tiefe verlegt:



Dies eine Beispiel mag genügen, um zu erweisen, daß ein crescendo nach der Tiefe, weit entfernt, etwas Falsches, Naturwidriges zu sein, vielmehr als zwar minder häufige, doch der gegenteiligen vollkommen gleichberechtigte Kombination anerkannt werden muß. Die sich uns hier aufwerfende Frage ist nur: wann ist bei fallender Melodie das crescendo statt des diminuendo am Platze? Darauf kann man zunächst nur halb antworten, nämlich daß außer den metrischen Verhältnissen, deren natürliche Dynamik wir erkannten (Steigerung nach dem Schwerpunkt hin), die harmonischen hier ein entscheidendes Gewicht bekommen. Wenn wir gelegentlich der Erläuterung der natürlichen Dynamik der metrischen Formen bemerken mußten, daß oft auch durch die Richtung der Melodiebewegung eine Abweichung von der Grundregel veranlaßt wird, so sollte das besagen, daß eine Gipfelung der Melodie vor dem metrischen Schwerpunkte oft ein gleichfalls bereits vor dem Schwerpunkte beginnendes diminuendo veranlaßt:



oder daß umgekehrt ein stufenweises Weitersteigen über den Schwerpunkt hinaus auch das crescendo noch weiterzuführen zwingen kann:



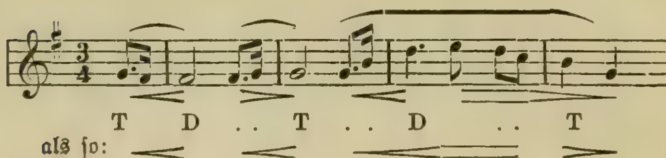
Außer solchen Verschiebungen der Gipfelung nach rückwärts oder vorwärts, bei denen die Gesamtlinie der dynamischen Nuance indes gewahrt bleibt, bedingt nun aber die Bewegungsrichtung der Melodie oft Hervorhebungen einzelner Töne, wenn diese nämlich sich nicht in dem glatten Fluß der Melodie natürlich ergeben sondern scharfkantig abweichend herausspringen; solche weiter ausgreifende Ecktöne müssen stets etwas verstärkt, gleichsam in etwas hellere Beleuchtung gerückt werden, gleichviel ob sie nach oben oder nach unten aus der glatten Linie heraustreten. Es ist überhaupt ein nicht genug einzuschärfender Grundsatz, daß das angestrebte Ziel der Deutlichkeit des Ausdrucks die Hervorhebung des Besonderen erfordert (z. B. auch das stärkere Spiel besonders kurzer Töne) — ein Gesetz, dessen Verletzung sich stets empfindlich rächt. Solche Akzente für einzelne Ecktöne sind möglich ohne Störung der im übrigen den metrischen Verhältnissen entsprechenden dynamischen und agogischen Nuancierung. Gefährlicher ist die agogische Akzentuierung aller solchen Ecktöne; man halte sich die Möglichkeit der Hervorhebung der melodischen Ecken auch durch gelinde Dehnung immer im Bewußtsein, mache aber einen äußerst sparsamen Gebrauch davon. Da solche Ecken fast nur im crescendo-Teile der Phrasen auftreten, so wird die natürliche Nuance des stringendo für das Anstreben durch solche Dehnung gestört und es entsteht die Wirkung der Koketterie, die ja liebreizend sein kann, durch Mißbrauch aber abstoßend wird. Viel schlimmer als das kokette Zögern im crescendo-Teil der Phrase ist aber das geringschätzige Eilen im diminuendo-Teil, das nichtachtende leichtfertige Hinweggehen über das Erreichte, Errungene. Leider wird von Pianisten und Pianistinnen, die viel Technik und wenig Herz haben, aber auf ihre sogenannte „Auffassung", d. h. die gelegentliche Abweichung von allem Herkömmlichen sich nicht wenig einbilden, in solcher Verdrehung der Natur oft genug das Unglaublichste geleistet. Das freilich ist klar: wem nicht wirklich starke Begabung als Göttergeschenk in die Wiege gelegt ward, der hat viel zu tun, um sich in die natürliche

Gesetzmäßigkeit eines gesunden musikalischen Ausdrucks hineinzudenken und hineinzufühlen, und er wird dieses Ziel nie erreichen können ohne ein ziemlich umfassendes theoretisches Wissen. Deshalb wird ein mäßig begabter Dilettant leicht einen technisch hoch entwickelten Berufspianisten in der Richtigkeit des Ausdrucks übertreffen können, weil jener spielt wie er muß, dieser aber wie er will. Das Ideal ist: stets so spielen zu können, wie man muß — dazu gehört aber außer der Begabung die kunstgemäße (technische) Ausbildung.

§ 29. Harmonische Dynamik und Agogik.
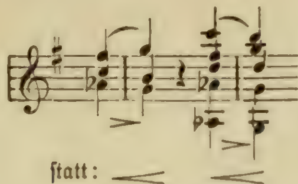
Was in der Melodie Stillstehen auf derselben Tonhöhe, ist in der Harmonie Stillstehen in derselben Harmonie; mit anderen Worten: das Leben auf harmonischem Gebiete ist das Wegbewegen von einer Harmonie zu anderen und die Wiederkehr zur Hauptharmonie. Da wir für den Klavierspieler theoretische Schulung voraussetzen (wir können unmöglich hier auch noch einen Extrakt der Harmonielehre einschalten), so dürfen wir gleich kurzweg aussprechen, daß auf dem Gebiet der Harmonie die Wegbewegung von der Tonika als positive Entwickelung, als Steigerung erscheint und die Rückwendung zu ihr als negative Entwickelung, als Schlußbildung; weiterhin erscheint auch die Wegwendung von der Haupttonart, also die Modulation als positive und die Rückkehr, der Rückgang zur Haupttonart, die Rückmodulation als negative Bildung. Es ist nach allem vorausgegangenen nur natürlich, daß der positiven Harmonieentwickelung sich das crescendo und auch eine lebendige, frische Nuancierung des Tempo gesellt, den Rückbildungen der Harmonie dagegen das diminuendo und ritardando. Nun erst verstehen wir vollständig, weshalb gewöhnlich die durch das Metrum bedingte Dynamik nur für die ersten kleinen Glieder des symmetrischen Aufbaues schlicht zur Geltung kommt. Bei den größeren, oft genug aber

sogar auch schon bei den kleineren, macht die Harmonie gebieterisch ihre Macht geltend. Selbst schon den einfachen Anfang des Menuett der kleinen G-dur-Sonate Op. 42, II. von Beethoven wird man lieber so:



nuancieren, d. h. man wird lieber zur Dominante (D) crescendo und von ihr zurück zur Tonika (T) diminuendo spielen (in ersterem Falle sogar gegen die Hausregel der melodischen Dynamik), als durchweg bis zum Schwerpunkte steigern. Da auf Schwerpunkte höherer Ordnung (4., 8., 16. Takt) gewöhnlich harmonische Schlüsse fallen, so verstehen wir nun, weshalb die Dynamik vor solchen Takten fast immer negative Bildungen aufweist; denn selbst in den Fällen, wo eine Modulation in eine andere Tonart gemacht wird, ist doch das für deren Verdeutlichung bedingte crescendo nur erforderlich bis zur Entscheidung der Modulation, d. h. bis zur Umdeutung der Harmonien, dann aber tritt das diminuendo als natürliche Form der Schlußbildung von der nunmehrigen Dominante zur nunmehrigen Tonika in seine Rechte. Wie in der Melodie besonders auffallende Schritte (Ecken), so erfordern in der Harmonie alle auffälligen Akkorde, komplizierten Dissonanzen oder weiter ausholenden Harmonieschritte Akzentuation; nichts ist verkehrter als etwa einen schrill dissonierenden Akkord durch leichtes darüber Hinwegspielen vertuschen zu wollen: der dadurch entstehende unschöne Effekt ist dem Querstande verwandt und erklärt sich durch die Erschwerung des Verstehens. Treten solche auffällige oder für die Modulation entscheidende Akkorde in unmittelbarer Nachbarschaft des Schwerpunktes auf, so veranlassen sie eine Verschiebung des Gipfels der

Dynamik; für kleine Motive stellen sie die natürliche Dynamik auch wohl ganz auf den Kopf:



Ein gelindes Verweilen (agogischer Akzent) wird der Verdeutlichung der Dissonanzen in der Regel zustatten kommen; doch ist natürlich ein Mißbrauch und Übermaß hier wie überall vom Übel.

Unerwartete harmonische Wendungen, also besonders Trugfortschreitungen vertragen durchaus kein diminuendo wohl aber ein Effekt=piano, d. h. die plötzliche Ersetzung der stärksten Tongebung durch eine auffallend schwache, (die aber nur berechtigt ist, wenn der Komponist sie ausdrücklich vorschreibt); das piano subito ist unmittelbar vor seinem Eintritt durch geringes Zögern vorzubereiten. Eine Ausnahme machen natürlich jene Fälle, wo eine Schluß=bildung in einem Einsatze von etwas ganz Fremdem unter=geht; in solchen Fällen wendet sich aber auch nichts, sondern es schlägt etwas außer Zusammenhang Stehendes hinein.

§ 30. Rhythmische Dynamik und Agogik.

Die genauere Begrenzung der Motive und Phrasen wird ja ganz wesentlich mit durch die rhythmischen Ver=hältnisse bedingt (vgl. oben § 27). Aber abgesehen von dieser Mitwirkung zur Bestimmung der Grenzen des Ver=laufs der schlichten dynamischen und agogischen Nuancierung bedingt der Rhythmus nicht selten mehr oder minder starke Abweichungen, Verschiebungen des Schwerpunkts und Extraverstärkungen einzelner Werte. Um uns summa=risch über die Verhältnisse klar zu werden, unter denen solche Akzente nötig werden, halten wir uns vor allem immer die schlichte Dynamik gegenwärtig:

oder: oder:

oder: oder: usf.

Werden zwei Zählzeiten zu einer einzigen Note zusammengezogen, so wird dieselbe Akzent (Extraverstärkung) erhalten, wenn ihre Einsatzzeit **vor** den Schwerpunkt fällt, nicht aber, wenn sie auf oder hinter denselben fällt; also mit Akzent:

resp. oder:

und: oder: oder:

und: und: oder:

dagegen aber ohne Akzent:

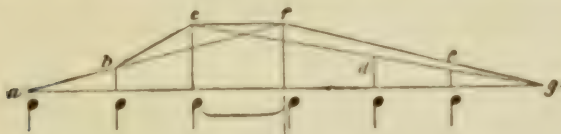
und: und:

und auch: (!) usf.

Gegen die leicht begreifliche Gesetzmäßigkeit dieser Unterscheidungen wird leider genug gefehlt, da man alles, was wie eine Synkope aussieht, akzentuiert (das „berühmte" Werk von Mathis Lussy über den musikalischen Vortrag lehrt sogar grobe derartige Verstöße). Man stelle sich den regulären Verlauf der dynamischen Entwickelung vor als ein Erheben über das Niveau des dynamischen Nullpunktes und nach Erreichung des Gipfelpunktes als wieder Zurücksinken:



Hier ist bei c der Schwerpunkt (Taktstrich) und Gipfelpunkt der Dynamik; ziehe ich nun die beiden letzten Viertel vorm Taktstrich zu einer Halben zusammen, so hat diese Halbe sogleich die Tonstärke vorwegzunehmen, welche dem letzten Viertel zukäme, also der Einsatz der Halben erhält eine plötzliche Extraverstärkung, einen Akzent, und die Tonstärke verläuft entsprechend der Linie a f b c e anstatt entsprechend a c e. Wird das den dynamischen Höhepunkt bildende Viertel selbst mit dem vorausgehenden zusammengezogen, so rückt die Gipfelung vor den Taktstrich:
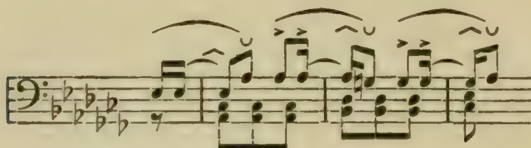


d. h. die Tonstärke verläuft wie die Linie a b c g anstatt wie a f g. Auch Synkopierungen von Unterteilungswerten wie:



bedingen nur im crescendo-Teil Accente, nicht aber im diminuendo-Teil; eher ließe sich im Gegenteil für die diminuendo-Hälfte ein ruckweises Abnehmen der Stärke, also Antizipation der geringeren Tonstärke der nächstfolgenden Zeit demonstrieren. Die Agogik wird durch die Synkopation nicht beeinflußt; im Gegenteil bleibt die gleichmäßige Durchführung der natürlichen Agogik (stringendo mit dem crescendo, gelindes Verweilen auf dem Gipfel und sodann abnehmende Dehnung mit dem diminuendo) das

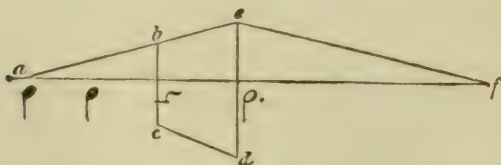
beste ja einzige Mittel, bei längere Zeit fortgesetzter Synkopierung das Metrum im Bewußtsein lebendig zu erhalten. Hiernach ist also z. B. der Vortrag der as-Moll-Variation aus Beethovens Op. 26 klar:



d. h. die Note hinterm Taktstrich wird ziemlich stark verlängert (⌢), die nächstfolgende nicht als Synkope akzentuiert, sondern vielmehr mit Abzug (◡) leichter gespielt, während die im Auftakt stehenden Synkopen Akzent erhalten:



Auch der *verschiedene ästhethische Wert* und die *verschiedene Dauer* (Dehnung oder Verkürzung) der *Pausen*, je nach ihrer Stellung in der Phrase, ist hiernach leicht ersichtlich. *Die Pause wirkt als negatives Äquivalent eines an gleicher Stelle stehenden Tones*, d. h. eine Pause, die an *Stelle eines Tones* tritt, der crescendo auf die Hauptnote hinleitet, wird als *wachsend an Tiefe der Pausenwirkung empfunden*:



Die Empfindung entspricht hier der Linie a b c d e f, d. h. bei b stürzt sie, da kein Toneinsatz erfolgt, in die Tiefe, nimmt an Tiefe zu und schwingt sich so aus der tiefsten Tiefe auf den Gipfelpunkt bei c hinauf. Noch klaffender

aber schnell an Tiefe abnehmend erscheinen Pausen auf die Zeit des Taktschwerpunkts. Mehr darüber wie überhaupt über das Detail der Phrasierungslehre bieten des Verfassers Spezialwerke „Musikalische Dynamik und Agogik“ (Leipzig, Rahter 1884), und „System der musikalischen Rhythmik und Metrik“ (Leipzig, Breitkopf und Härtel 1903).

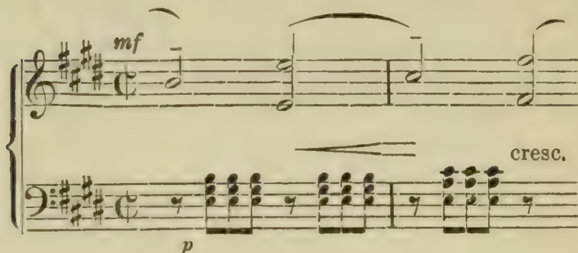
§ 31. Dynamik und Agogik von mehrstimmigen Sätzen.

Fast alle in den letzten Paragraphen gemachten Beobachtungen und aufgestellten Normen bezogen sich auf das Erkennen und die richtige Interpretation des motivischen Inhaltes einer einzelnen Stimme; es fragt sich nun schließlich, wie sich der Klavierspieler gegenüber den mancherlei komplizierten Anforderungen unserer doch tatsächlich stets mehrstimmigen Musik zu verhalten hat.
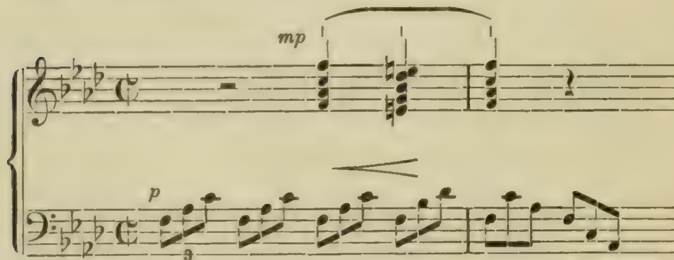
Vor allem hat er in erster Linie das Wesentliche vom Unwesentlichen, die Hauptsache von der Nebensache zu unterscheiden, d. h. zu erkennen und nach erfolgter Erkenntnis auch im Spiel deutlich zu machen, dem Hörer zu vermitteln, welche Stimmen die eigentlichen Träger des thematischen Gehaltes sind und welche nur figuratives Beiwerk, harmonische Begleitung bringen, eventuell mehrere Stimmen als um den Vorrang rivalisierend vorzuführen, unter Umständen eine eigentliche thematische Stimme erst aus allerlei Umrankungen förmlich herauszuschälen und das überwuchernde Beiwerk so durchsichtig wie möglich zu gestalten. Das Mittel, diese schwere Aufgabe zu lösen, ist die Unterscheidung der Stimmen durch die Anschlagsqualität. Das ist freilich ein schwere Kunst, die nicht nur allgemeine musikalische Begabung und fleißige technische Übung, sondern dazu auch noch ein hochentwickeltes Unterscheidungsvermögen, einen angeborenen feinen Tastsinn erfordert. Die Beherrschung einer größeren Anzahl verschiedener Grade der Anschlagsstärke ist dem Pianisten unerläßlich; er muß nicht nur vermögen, drei Stimmen gleichzeitig mit verschiedener Stärke zu Gehör zu bringen, sondern er muß auch noch jede derselben in sich korrekt nuancieren können, ohne ihre Unterscheidung auf-

zugeben. Das wäre eine Aufgabe, an deren Lösung man verzweifeln müßte, wenn sie auf dem Wege fortgesetzter Überlegung zustande kommen sollte; die zergliedernde Verstandestätigkeit wird aber zwar beim Studium unerläßlich sein, doch nur um die Wege ausfindig zu machen, auf welchen sie zuletzt die freie Empfindung sich selbst überläßt.

Die einfachsten Aufgaben für die Anschlagsunterscheidung stellen solche Fälle, bei denen entweder nur eine Stimme als thematisch und melodieführend auftritt und die anderen gemeinschaftlich eine Begleitung in Akkorden ausführen, z.B.:

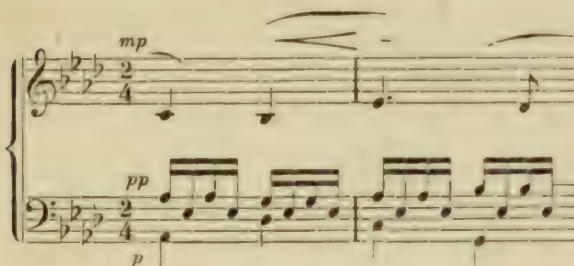


Oder aber es treten eine Anzahl Stimmen mit gleichem Rhythmus zur Ausführung des Themas zusammen, während andere lebhafter begleiten:

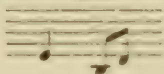


In solchen Fällen genügt es, wenn die thematische Stimme resp. im zweiten Falle der Komplex der das Thema bringenden Stimmen etwas stärker gegeben wird als die Begleitstimmen, d. h. hier bedarf es vorläufig nur zweier Anschlagsfarben. Bei getragenern Melodien tritt dagegen in der Regel außer den ganz unterzuordnenden

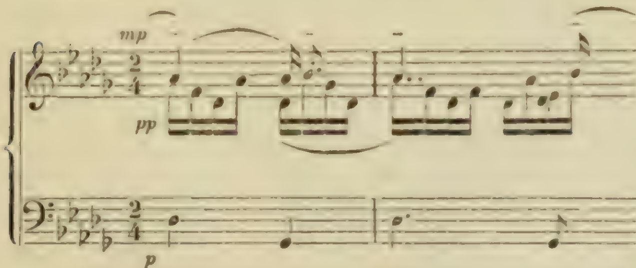
Begleitstimmen noch eine die Melodie stützende Baßstimme hervor, die zwar gegen die Melodie zurückstehen muß, doch aber etwas stärker zu geben ist als die übrigen Begleitstimmen, z. B. (Sonate pathétique):



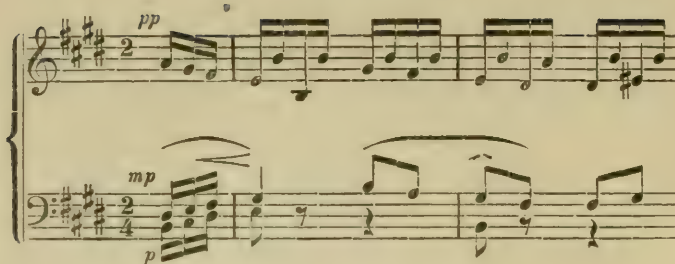
Die Durchführung der Unterscheidung dieser drei Stimmen ist schon schwerer, z. B. im zweiten Takt zu verhüten, daß das b der Mittelstimme in die Melodie gerät:



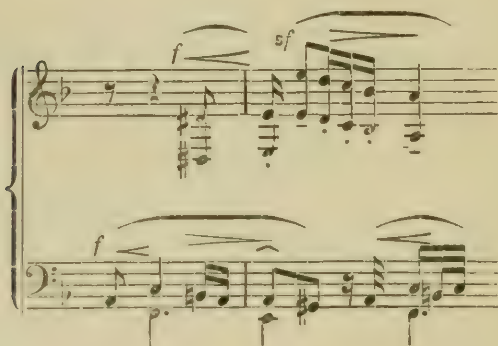
Verhältnismäßig leicht ist das Herauslösen einer Melodie aus der Figuration in Fällen wie (Sonata appassionata):



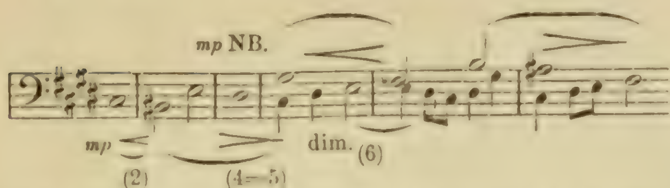
Taucht die Melodie unter eine Begleitstimme hinab, so versteht es sich, daß die oberste Stimme nicht mehr am stärksten gespielt wird:



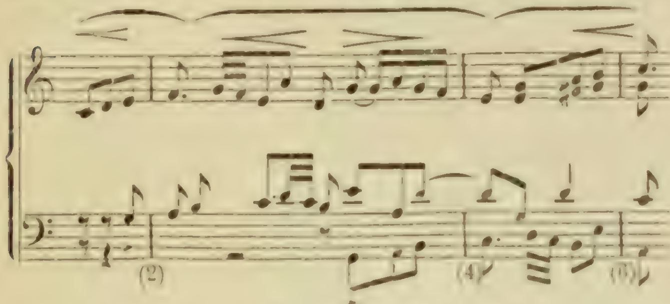
Aber es können sich auch mehrere Stimmen zu gleicher Bedeutung erheben, z. B. wenn der Melodie eine andere Gegenmelodie gegenüber tritt wie hier:



Hier wäre es verkehrt, die obere Stimme schwächer zu geben als die untere; ihre Unterscheidung wird vielmehr aufs beste durch die gegensätzliche dynamische Schattierung bewirkt (<>). Ähnliche Anforderungen treten in Stücken des streng polyphonen Stils jederzeit an den Spieler heran. In Fugen ist natürlich die erste Regel, daß diejenige Stimme, welche das Thema hat, hervortritt und die Führung übernimmt (die Phrasierung bestimmt), eventuell wiederholt mit Umdeutung schwerer Takte zu leichten z. B.:



Das hört jedoch auf, wenn die Engführungen sich drängen:

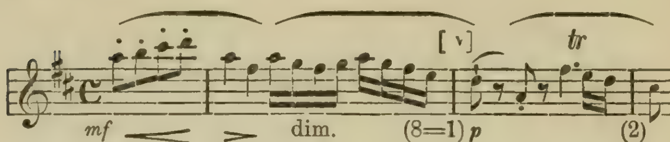


Hier behält die oberste Stimme die Führung und die unteren haben sich ihr unterzuordnen, obgleich sie ebenfalls das Thema bringen; der Ausdruck wird das berücksichtigen, indem er nur die Einsätze etwas markiert (Anfangsakzent), übrigens aber sich die Dynamik derjenigen der Oberstimme anschmiegen läßt.

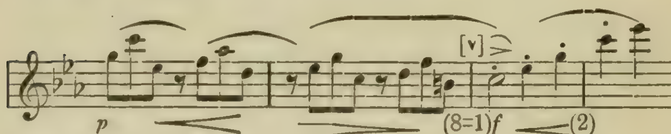
Eine ausführliche Besprechung des polyphonen Spiels würde allein mehr Raum in Anspruch nehmen als dieser ganze Katechismus, wir müssen daher ein weiteres Eingehen auf das Thema aufgeben und verweisen auf das Studium der Werke Bachs, besonders des Wohltemperierten Klaviers.*) Dagegen müssen wir zum Schluß noch einen Moment bei dem Aufweise verweilen, wie die Störungen des glatten Verlaufs der Symmetrie, welche die Phrasierungsbezeichnung aufdeckt, im Spiel wiederzugeben und dem Hörer

*) Phrasierungsausgabe (2. gänzlich neugestochene Ausgabe) bei Augener & Co. in London. Eine vollständige Analyse sämtlicher 48 Fugen und Präludien ist des Verfassers Katechismus der Fugenkomposition (Leipzig, Max Hesse), dessen dritter Teil die Analyse von Bachs „Kunst der Fuge" enthält.

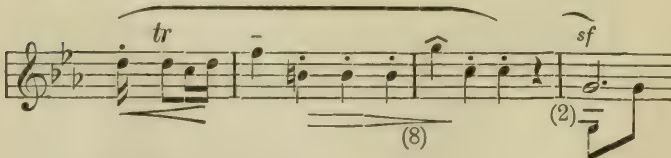
zu verdeutlichen sind. Da ist denn zunächst zu bemerken, daß jede Umdeutung eines Endes zu einem neuen Anfange durch Heraustreten aus dem Rahmen der natürlichen Schattierung bemerklich gemacht werden muß, z. B. (Mozart):



Hier darf das *p* nicht das Ergebnis des diminuendo sein, das vielmehr sich noch innerhalb der Farbe *mf* zu halten hat, sodaß das *p* als völlig abstechend wirkt. Verdeutlichend wirkt in diesem Falle, (wo die Anfangsnote auf die schwere Zeit fällt, auch noch ein etwas verzögerter Einsatz derselben mit oder ohne unbedeutendes vorbereitendes ritardando). Meist setzt übrigens umgekehrt bei solchen Umdeutungen *p* in *f* um, z. B. (Mozart):



Das Überspringen eines leichten Taktes nach einem Schluß mittels direkten Weitergangs mit dem schweren (zweiten) Takte wird hinreichend deutlich, wenn man dem Einsatz die nötige Breite (gelindes Verweilen auf dem Schwerpunkt) gibt, z. B. (daselbst):



Umgekehrt erfordert die Takttriole (Einschaltung zweier leichten Takte zwischen zwei schwere) ein

gelindes Treiben, wenn auch nicht in dem Maße, daß die drei Takte wirklich nur der Dauer von zweien entsprechen. Die Überbietung eines schweren Taktes durch einen gleichsam noch darauf gepfropften erfordert zur Verdeutlichung crescendo und allargando. Es wird aber eben immer wieder darauf ankommen, erst die Phrasierung richtig zu bestimmen; sind erst die vorkommenden Verschränkungen, Dehnungen und Umdeutungen aller Art erkannt, so wird es auch nicht schwer fallen, die rechten Mittel ihres Ausdrucks zu finden. Ausdrucksvoll spielen ist ja nichts anderes als sinngemäß sprechen; versteht man erst den Sinn eines Satzes, so braucht man kaum für die Betonung weitere Anweisungen, die Sinnakzente fallen dann wie von selbst auf die rechten Worte; gerade so ist es in der Musik: kennt man nur erst die Schwerpunkte niederer und höherer Ordnung und die Grenzen der Phrasen und Motive, so findet sich das übrige wie von selbst. Aber freilich — wie viele von denen, welche Klavier spielen, empfinden überhaupt das Bedürfnis, mehr zu leisten, als daß die geforderten Töne mit der geforderten Artikulation im richtigen Tempo hübsch im Takt herauskommen?

Ich schließe meine Darstellung mit der dringenden Mahnung an alle, denen es um eine wirkliche Durchbildung ihres Vortrages zu tun ist, den gewaltigen Aufschwung, den die Theorie des musikalischen Vortrages in den letzten Jahrzehnten genommen hat, nicht geringschätzig zu ignorieren, sondern alles zu tun, um sich dessen Ergebnisse völlig zu eigen zu machen. Dazu genügt aber nicht die Lektüre eines Büchleins wie des vorliegenden, das vielmehr nur in dieser Richtung anregend wirken kann. Auch selbst das Studium ausführlicherer Bücher dispensiert nicht von der Zugrundelegung ausführlich bezeichneter „Phrasierungsausgaben“, welche allein (mangels eines das Detail in der Unterrichtsstunde klarlegenden Lehrers) das fortgesetzte Durchdenken und Durchfühlen des gesamten Inhalts der gespielten Werke zum Bedürfnis und schließlich zur zweiten Natur zu machen vermögen.

Anhang.

Studien-Literatur.

Die im Katechismus dargelegten und durchgeführten klaviertechnischen Grundsätze stehen zum Teil in scharfem Gegensatz zu den in weitverbreiteten Schulen, Studienwerken und Ausgaben festgehaltenen; insbesondere lassen das Prinzip der beweglichen Hand mit seiner Gefolgschaft der einen stetigen Wechsel der Handlage bedingenden Fingersätze und die mehr oder minder neuen Bedürfnisse des phrasierten Spiels es nicht gleichgültig erscheinen, welche neuen Werke und welche Ausgaben älterer Werke dem Schüler in die Hand gegeben werden. Darüber kann man sich ja nicht täuschen: wer nicht die natürliche Begründung, die logische Macht dieser neuen Gesetze begriffen hat, wem bei seiner klaviertechnischen Ausbildung die ruhige Hand und der stets unbeteiligte Arm (?) als höchstes Ideal vorgehalten worden sind, der wird durch die Fingersätze der auf dem Boden dieser neuen Ideen erwachsenen Ausgaben und neuen Schulwerke zunächst abgeschreckt werden; ja es wird ihm auch bei ehrlichem gutem Willen nicht ohne weiteres gelingen, sich so in die veränderten Voraussetzungen hineinzuleben, daß er imstande ist, die neuen Applikaturen auch nur annähernd mit gleicher Leichtigkeit anzuwenden, geschweige sie bequemer zu finden: er wird aber mit Verwunderung bemerken, mit welcher Leichtigkeit Kinder die scheinbar verzwickten, in der Tat aber nur streng logischen Fingersätze ausführen und durchführen, wenn sie von Anfang an nach den zu

denselben führenden Prinzipien unterrichtet worden sind.

Für den Elementarunterricht habe ich wiederholt selbst versucht, die nächsten Wege zu weisen, zuerst in dem Vademecum für den ersten Klavierunterricht (Köln, Tonger), sodann in dem ersten Heft der „ergänzenden Materialien" meiner „Vergleichenden Klavierschule", auch in dem ersten Heft der „Neuen Klavierschule" (London, Augener) und neuestens in der „Normal-Klavierschule für Anfänger" (Leipzig, Max Hesse). Alle diese Kurse sind so angelegt, daß sie einigermaßen begabte Schüler in einem halben, höchstens einem ganzen Jahre so weit bringen, daß sie Clementis Sonatinen Op. 36 in Angriff nehmen können. Dies immerhin erfreuliche Resultat wird erzielt durch gleichzeitige Erlernung der Baßnoten mit den Violinnoten nach einer Verwechselungen ausschließenden Methode, durch längere ausschließliche Beschränkung auf einhändiges Spiel und gänzliches Ausschließen des vierhändigen Spiels. Durch solche Beschränkungen ist die Möglichkeit gewonnen, das rhythmische Verständnis verhältnismäßig schnell vorwärts zu bringen und auch für das harmonische bereits eine solide Basis zu geben. Letztere wird insbesondere durch die Erweiterung der Skalenlehre gewonnen; die Tonika-, Dominant- und Subdominantleitern werden wohl manchen Lehrer zunächst stutzig gemacht haben, weil er meint, solange ein Kind nicht wisse, was eine Subdominante sei, könne es doch keine in deren Sinne gedachten Tonleitern begreifen. Das ist aber ein Fehlschuß: gerade durch das Spielen dieser Skalen, die den Kindern schnell und leicht ins Ohr eingehen, kommen sie schnell dahin, zunächst nur halb ahnend, die Begriffe der Tonika und der Dominanten, um die sich in der musikalischen Logik alles dreht, in sich aufzunehmen. Da ihnen zugleich alle konsonanten Harmonien (Dur- und Mollakkorde) geläufig gemacht werden, so ist der Übergang zur wirklichen Harmonielehre dann ein überraschend leichter. Vorläufig bedarf es aber keinerlei theoretischer Erläuterungen zu diesen Dingen; gerade so wie ein Kind die Durtonleiter und Molltonleiter unterscheiden lernt ohne irgend welche begrifflichen Deduktionen,

unterscheidet es auch weiter ohne solche die Dominantskalen. Wer das für Theoreme halten sollte, dem kann ich erwidern, daß ich seit einer Reihe von Jahren eine große Zahl von absoluten Anfängern (die noch keine Note kannten) nach solcher Methode unterrichtet und sie sehr schnell vorwärts gebracht habe (die von mir acht Jahre lang geleitete Elementarabteilung des Hamburger Konservatoriums umfaßte stets zirka 40—50 Kinder, die zu zwei und zwei von Unterlehrern unterwiesen werden). Es ist nicht einmal erforderlich, gleich den Bau der Tonleitern (nach Halb- und Ganztonschritten) zu erklären; das sicherste Erlernen erfolgt vielmehr durch das sinnliche Begreifen, das Hören. Natürlich werden zuerst die sämtlichen Dur-Tonikaskalen, sodann sämtliche Moll-Tonikaskalen geübt und erst dann die Dominantskalen angefügt. Gerade durch die Dominantskalen lernt aber der Schüler schnell für allerlei Skalengänge den rechten Fingersatz nehmen, wie er der jedesmaligen Lage angemessen ist. Auch die Urelemente der Phrasierungslehre macht mein Elementarkursus den Kindern geläufig, so daß sie gar nicht erst Gefahr laufen, den Taktstrich für ein Interpunktionszeichen zu halten.

Von allen mir bekannten Klavierschulen steht die Lebert-Starksche (Verlag von Cotta in Stuttgart) dem von mir vertretenen Standpunkte am nächsten, sofern sie wie auch die Klassiker-Ausgaben des Cottaschen Verlags (redigiert von Lebert, Faißt und Bülow) Fingersätze durchführt, welche eine leicht bewegliche Hand voraussetzen (Wechselfinger) und ausgesprochenermaßen neben der Artikulation die Sinngliederung (Phrasierung) besonders ins Auge faßt. Indessen beschränkt sich der erste Teil dieser Schule, der wohl reichlich für ein Jahr bemessen ist, durchaus auf Übungen, welche das Untersetzen und Überschlagen ausschließen (erst der zweite Teil bringt die Tonleitern nebst deren Vorübungen), eine Ängstlichkeit, für welche ich einen Grund nicht einzusehen vermag; auch der gänzliche Ausschluß des staccato von den Spielübungen des ersten (und eventuell des zweiten) Jahres erscheint mir durch nichts geboten; jedenfalls könnte man eher zweifeln, ob nicht mit der Einführung von Spannungen wie 2 5 für die Sexte (sogar b g), wie deren in dem ersten

Teile genug vorkommen, besser länger gewartet würde. Der Erfolg lehrt überhaupt, daß Kinder sowohl das Untersetzen und Überschlagen als das Staccatospiel ohne Mühe sofort korrekt ausführen, und es ist Grund genug zu der Befürchtung vorhanden, daß solches penible Vermeiden dieser die Leichtbeweglichkeit der Hand ganz besonders fördernden Übungen eine künftige Ausbildung derselben erschwert. Daß aber diese Leichtbeweglichkeit der Hand doch auch den Verfassern der Stuttgarter Klavierschule als Endziel vorschwebte, beweisen ihre Fingersätze, und das ist der Grund, weshalb die folgenden Teile der Schule, besonders die zum Teil ganz ausgezeichneten Spezialetuden zur gelegentlichen Benutzung in Auswahl zu empfehlen sind; manche derselben sind freilich nur Nachbildungen bekannter Czernyschen, Cramerschen und Clementischen Etüden, welche ich persönlich vorziehen würde in ihrer Originalgestalt üben zu lassen, zumal die Nachbildungen an musikalischem Gehalt keineswegs höher stehen.

Nach Absolvierung des Elementarkursus lasse ich mit dem Spiel von Sonatinen (Clementi Op. 36, Kuhlau Op. 55, Clementi Op. 37 und 38, Kuhlau Op. 20, 59 und 88), zugleich aber auch mit dem Etüdenspiel und geregelten technischen Vorstudien beginnen. Als erstes Etüdenwerk empfahl ich in der ersten Auflage des zweiten Teils meiner Vergleichenden Klavierschule („Methode“ [Anweisung für den Unterricht, Auswahl und Stufenfolge des Materials, Spezialbetrachtungen über das Studium einzelner Schulwerke]) L. Kohlers „Die ersten Etüden“ Op. 50, habe aber im Laufe der Jahre die Erfahrung gemacht, daß dieselben zu einförmig und einander zu ähnlich sind, als daß sie das Interesse des Schülers hinlänglich lebendig zu halten vermöchten; dazu kommt, daß für die Übungen im Tonleiter- und Arpeggienspiel, welches sie allzu einseitig kultivieren, durch die gesonderten technischen Studien hinlänglich gesorgt ist. Aus diesem Grunde habe ich neuerdings selbst ein paar Hefte leichte Etüden (Op. 50 und Op. 60 bei Kistner in Leipzig, Op. 56 und 55 bei Steingräber) herausgegeben, welche in umfassenderer Weise die in meinen Elementarkursen vorgebildeten Kentnisse und Fertigkeiten weiter fördern, d. h. vor

allem dieselben Fingersatzprinzipien festhalten und neben dem Legato-Anschlag auch Staccato verlangen. Zum Anschluß an diese empfehle ich ganz besonders Bertini Op. 100, Etüden, welche nicht nur die Geläufigkeit fördern, sondern zugleich durch ihren musikalischen Gehalt anziehend und geschmackbildend sind (Phrasierungsausgabe bei André in Offenbach in Vorbereitung). Auch desselben Komponisten Etüden Op. 29 und 32 sind für später im Auge zu behalten. Eine Auswahl von 50 Bertinischen Etüden mit modernem (d. h. unseren Prinzipien entsprechendem) Fingersatz und sorgfältiger Vortragsbezeichnung hat G. Buonamici (Mainz, bei Schott) herausgegeben (als „Vorbereitung für Bülows Ausgabe 50 Cramerscher Etüden"). Nun wird es auch Zeit, mit dem Bach-Spiel den Anfang zu machen und zwar mit den zweistimmigen und dreistimmigen Inventionen. So kommt der Schüler allmählich so weit, mit Czernys Op. 636 „Vorschule der Fingerfertigkeit" und Op. 299 „Schule der Geläufigkeit" einen großen Schritt vorwärts zu tun; sobald aber zu dieser ausgesprochenen Pflege des *virtuosen Elements* übergegangen wird, ist durch gleichzeitige Inangriffnahme von Stephen Hellers feinsinnigen und gehaltvollen Etüden Op. 47, 46, 45 (in dieser Reihenfolge zu spielen) ein Gegengewicht zu schaffen, und auch weiterhin ist neben dem rein Technischen das musikalisch Bedeutsamere auch im Etüdenspiel fortlaufend zu berücksichtigen. Der zweite Buchteil meiner „Vergleichenden Klavierschule" (Methode) weist die weiteren Wege durch die Etüdenliteratur, zum Teil mit eingehenden Erörterungen über die einzelnen Werke (Czernys Op. 299 und 834, Cramers 84 Etüden, Clementis Gradus ad Parnassum, Czernys Op. 335, 355, 337 usw.). Zur weiteren Schulung in dem durch den Elementarkursus und meine Etüden Op. 56, 55, 50 und 60 vorgebildeten modernen Fingersatz wie in der Erkenntnis der Prinzipien der Phrasierung dienen noch meine „Vorschule der Phrasierung" (Op. 40, Berlin bei Simrock, 2 Hefte, das erste nach Bertini Op. 100 rangierend) sowie die erheblich schwereren „Tonleiterstudien" (Op. 41, 2 Hefte, daselbst; nicht vor Czerny Op. 299 zu spielen). Auch für die Literatur der den Etüdencharakter meidenden mehr den Geschmack weiter bildenden Stücke habe ich einige Beiträge herausgegeben,

nämlich die „Kinderstücke“ Op. 48 (Leipzig, Rahter), Jugendlust Op. 59, „Lyrische Stücke“ Op. 58, und „Rhythmische Studien“ Op. 67 (letztere drei bei Steingräber). Weiteres leichtes Material für langsamer vorgehende Lehrer und schwerer vorwärtskommende Schüler bieten die ersten Hefte meiner „Neuen [praktischen] Klavierschule“ (London, bei Augener & Co., Einzelhefte).

Die Cottasche Ausgabe der Clementischen Sonatinen enthält eine Anzahl „Umarbeitungen für kleine Hände“, welche ich nicht raten kann beim Unterricht zu verwenden; Clementi wußte selbst, wie groß Kinderhände sind und schrieb die Sonatinen nicht für Erwachsene; besser ist es vielmehr, die Kinder bereits bei diesen leichtesten Werken zu gewöhnen, bei vorkommenden Spannungen lieber zu springen als etwa eine ungenügende Bindung zu erzwingen. Der Lehrer hat ihnen Oktavengriffe und Oktavenspannungen streng zu untersagen, solange sie dieselben nicht gut bewältigen können; wo also dergleichen vorkommen, lernt der Schüler sich zu helfen: bei zu weiten Akkordgriffen läßt er in der rechten den tiefsten, in der linken Hand den höchsten Ton aus und greift den Rest auf die natürlichste, bequemste Weise, bei Tonfolgen in zu weitem Abstand springt er, ohne den Versuch der Bindung zu machen. Wird diese Maßregel versäumt, so entsteht die große Gefahr, daß der Schüler sich seinen Daumen verdirbt (vgl. S. 21), d. h. ihn im Mittelgelenk nach außen einknickt. Behält der Lehrer solchen Dispens vom Binden (aus Not) und solches Vereinfachen von Akkordgriffen im Auge, so braucht er überhaupt nicht allzu ängstlich zu sein mit der Auswahl der zu spielenden Werke.

Wer den im Texte dieses Katechismus vorgeschriebenen Weg der Ausbildung betreten hat und denselben weiter zu verfolgen gewillt ist, dem wird eine Aufzählung der wichtigsten Phrasierungsausgaben willkommen sein. Ich gebe dieselbe in progressiver Folge:

a) Etüden:

H. Bertini, Etüden, Op. 100, 29 und 32, Offenbach, Joh. André.

C. Czerny, Vorschule der Geläufigkeit (100 kleine Etüden), London, Augener & Co. 3 Hefte.
—, Schule der Geläufigkeit, Leipzig, Steingräber.
—, Fingerfertigkeit, daselbst.
Cramer, 52 Etüden, daselbst.
Clementi, 27 Etüden aus dem Gradus ad Parnassum, daselbst.
Chopin, sämtliche Etüden, daselbst.

b) Sonatinen und Sonaten usw.

Clementi usw., Sonatinen-Album, Leipzig, Steingräber.
Clementi, Sonatinen Op. 36, 37 und 38, London, Augener & Co. 3 Hefte.
Kuhlau, sämtliche Sonatinen, daselbst, 4 Hefte.
J. W. Häßler, 6 Sonatinen, Braunschweig, Litolff.
Mozart, sämtliche Klaviersonaten, Berlin, Simrock.
Haydn, sämtliche Klavierwerke, London, Augener & Co. 6 Teile.
Clementi, sämtliche Sonaten für Klavier zu 2 Händen (London, Augener & Co.).
Beethoven, sämtliche Klaviersonaten, Berlin, Simrock. 3 Bde.
J. S. Bach, Das wohltemperierte Klavier, London, Augener & Co. (neue Ausgabe). 8 Hefte (2 Teile).

Die bekanntesten und beliebtesten Solostücke, Rondos usw. von Beethoven, Mendelssohn, Chopin und Schumann erschienen einzeln, sowie auch in kleinen Bändchen zusammengestellt bei F. Siegel (Schuberth & Co.) in Leipzig, Schuberts Impromptus und Moments musicaux bei Litolff in Braunschweig. Eine große Zahl älterer Klavierwerke von Ph. Emanuel Bach, Friedemann Bach, Rameau (sämtliche Klavierwerke), Scarlatti, auch Fields Nocturnes brachte Steingräbers Verlag in Leipzig (daselbst auch ein Sammelwerk in historischer Ordnung „Altmeister des Klavierspiels"). Nicht wirklich zur Klavierliteratur gehörig, sofern der Klavierpart nur nach einer bezifferten Stimme ausgearbeitet ist, sind meine Ausgaben alter Kammermusikwerke unter dem Titel Collegium musicum (Leipzig, Breitkopf & Härtel). Auch die Sammlungen alter Tänze, „Reigen und Tänze aus Kaiser Mathias' Zeit" (Leipzig, Kistner), „Rococo" (Leipzig, Breitkopf & Härtel) und nur „Wie unsere Urgroßeltern" tanzten (Langensalza, Beyer) sind nur Bearbeitungen, die ich aber für historische Studien

empfehle. Die Ausgaben Heinrich Germers verfolgen zwar in Anlehnung an die meinen ebenfalls den Zweck möglichster Klarlegung des formalen Aufbaues der Werke, unterscheiden sich aber viel mehr von den meinen, als eine oberflächliche Vergleichung erkennen läßt. Vor allem fehlt bei Germer die fortgesetzte Aufweisung der Motivgrenzen, auch ist der Periodenbau nicht klargestellt. Als den meinen parallelgehend kann ich deshalb Germers Ausgaben nicht anerkennen.

Für die in Phrasierungsausgaben nicht vorliegenden Werke der Klassiker halte man sich besonders an die Cottasche Ausgabe, wenn diese nicht zu teuer ist (es versteht sich, daß solche Werke gekauft und nicht geliehen werden); andernfalls muß natürlich zu einer der Konkurrenzausgaben gegriffen werden, und ist dann derjenigen der Vorzug zu geben, welche dem modernen Standpunkte am nächsten steht. Dazu sei besonders auf die von Ch. Klindworth und Hermann Scholtz revidierten Ausgaben hingewiesen. Ganz meiner Prinzipien folgend sind die Ausgaben von J. Jiránek. Nach Absolvierung der Elementarstufe sind die in derselben bereits in den Anfängen vorbereiteten technischen Studien in erhöhtem Grade zu einem Hauptteile der Übungen zu machen; dafür sind die vielen existierenden Zusammenstellungen der prinzipell bedeutsamen gymnastischen Evolutionen der Finger alle ungefähr gleich zu empfehlen (Plaidy, Mertke, Breslaur u. a.). Wenn ich auch dafür auf meine eigenen Technischen Vorstudien (das zweite Heft des dritten Teils der Vergleichenden Klavierschule) hinweise, so geschieht das nur, um zu ermahnen, daß nicht die dort mehr als anderswo betonte Berücksichtigung der verschiedenen Artikulationsweisen (legato, staccato, mezzolegato, leggiero) verabsäumt wird und daß in der dort angedeuteten Art alle Übungen mit verschiedener Dynamik gemacht werden (crescendo und diminuendo, auch verschoben im Takt). Noch eingehender als meine Schule beschäftigt sich damit meine „Anweisung zum Studium der technischen Übungen (Leipzig, Steingräber). Auch darf ich meine Bearbeitung der technischen Studien aus Hummels Großer Klavierschule (Offenbach, André) hier mit nennen. Speziell der Vorbereitung für das Bach-Spielen dienen meine „Technischen Vorstudien für das polyphone Spiel“ (ebenfalls

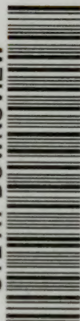
bei Steingräber). Die hohe Bedeutung der technischen Vorübungen für die heutige Ausbildung im Klavierspiel habe ich oben genugsam hervorgehoben; heute kommt keiner mehr weit, der dieselbe nicht voll anerkannt und dementsprechend seine Studienzeit einteilt. Aber nochmals sei auch auf die große Gefahr hingewiesen, die in einer einseitigen Ausbildung des Technischen liegt. Wer ein guter Klavierspieler werden will, muß vor allem ein guter Musiker werden, d. h. sich auch geistig zu einer Höhe hinaufarbeiten, die ihm erlaubt, mitzureden, wo gute Musiker reden. Dazu gehört aber gar viel: Schulung des Gehörs, theoretische Ausbildung, Kenntnis der Literatur. Beschränkt der Schüler sich aufs Einstudieren seiner Vorspielstücke, so wird seine Kenntnis eine sehr lückenhafte bleiben; vielmehr gilt als selbstverständlich, daß er, was ihm von guter Musik erreichbar ist, durchspielt oder durchliest; damit gewinnt er nicht nur die ihm unerläßliche Routine im a vista-Spiel (vom Blatt-Lesen), sondern sein gesamtes Wissen und Können erfährt dadurch unschätzbare Bereicherungen. Aber er darf es auch nicht dem Zufall überlassen, was dieser ihm in die Hand spielen will; er muß systematisch vorgehen, sich darum bekümmern, welche Schätze unsere Literatur birgt, und muß trachten, sie nach und nach möglichst alle kennen zu lernen. Dazu gehören vor allem einige historische Kenntnisse. Zur vorläufigen allgemeinen Orientierung dient etwa mein „Katechismus der Musikgeschichte" in Verbindung mit meinem „Musiklexikon" (beide bei Max Hesse in Leipzig); das Lexikon weist dann die weiteren Wege in die Literatur. Von ausgeführteren Geschichtswerken seien besonders empfohlen Arrey von Dommers „Handbuch der Musikgeschichte" (Leipzig, bei Grunow) und A. W. Ambros' „Geschichte der Musik" (5 Bände, Leipzig, bei Leuckart), sowie als deren Fortsetzung die „Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts" von W. Langhans (daselbst). Die bedeutendsten Biographien der großen Klaviermeister sind: „J. S. Bach" von Ph. Spitta (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 2 Bde.), „G. Fr. Händel" von Fr. Chrysander (das., 3 Bde.), „Josef Haydn" von C. F. Pohl (das., 2 Halbbände), „W. A. Mozart" von Otto Jahn (das.), „L. van Beethoven" von A. W. Thayer (deutsch von

H. Deiters, das.), auch (mehr die Künstlernatur Beethovens ins Auge fassend) die Beethoven-Biographien von W. v. Lenz und von A. B. Marx, „Franz Liszt“ von Lina Ramann (3. Teil 1880—1894), „Fr. Chopin“ von Fr. Nieck̈s (deutsch von W. Langhans 1889). Über die meisten neueren Meister existieren umfassende Biographien noch nicht, wohl aber zahlreiche Lebensbilder (vgl. die Biographien im Musiklexikon, wo die Literatur nachgewiesen ist). Speziell über die Entwickelung des Klavierspiels unterrichtet man sich am besten aus C. F. Weitzmanns „Geschichte des Klavierspiels“ (neu bearbeitet von Max Seiffert, 1. Bd. 1899, Stuttgart, Cotta). Von den zahlreichen „Führern durch die Klavierliteratur“ seien die von Louis Köhler (Leipzig, J. Schubert & Co.) und J. Karl Eschmann (Leipzig, Gebrüder Hug; neu bearbeitet von Ad. Ruthardt) besonders empfohlen; dieselben enthalten einen ziemlich ausführlichen Nachweis des Besten in progressiver Folge. Von sonstigen speziell das Klavierspiel behandelnden Schriften sind noch hervorzuheben: L. Köhlers „Systematische Lehrmethode für Klavierspiel und Musik“ (Leipzig, bei Breitkopf & Härtel), Adolf Kullaks „Ästhetik des Klavierspiels“ (Berlin, bei Guttentag; 2. Aufl. von Hans Bischoff, ein ganz ausgezeichnetes Buch), A. J. Christianis „Das Verständnis im Klavierspiel“ (Leipzig bei Breitkopf & Härtel), Matthis Lussys „Traité de l'expression musicale“ (deutsch von Vogt), R. M. Breithaupt, „Die natürliche Klaviertechnik“ (1905), sowie zum Schluß auch der erste Buchteil meiner „Vergleichenden Klavierschule“ („System“ [Mechanisches, Technisches, Ästhetisches]), meine „Musikalische Dynamik und Agogik“ (Lehrbuch der Phrasierung, Leipzig, bei D. Rahter), und Dr. Karl Fuchs' „Zukunft des musikalischen Vortrags“ und „Freiheit des musikalischen Vortrags“ (beide in Danzig, bei Kafemann). Es war leider nicht zu umgehen, daß ich hier wiederholt Schriften und Ausgaben von mir anführte; denn es handelte sich eben darum, anzugeben, wie die mit voller Schärfe eben gerade erst von mir zur Geltung gebrachten Grundsätze der Phrasierung mit allen ihren Konsequenzen für die Technik beim Studium und Unterricht nach Möglichkeit fortgesetzt durchzuführen sind.

Alphabetisches Inhaltsregister.

(Die Zahlen beziehen sich auf die Seiten.)

Druck von Frankenstein & Wagner in Leipzig.


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 09 02 07 10 008 8